cinema

nr. 1 (13)

revistă lunară de cultură cinematografică

București – ianuarie 1964

Cunoscutul actor COLEA RAUTU interpretează rolul lui Temir-bei în filmul „Neamul Șoimăreștilor", care se află acum pe șantier. (Reportajul nostru la pag.1.)

ci
ne
ma

FILME NOI

Legea Antarctidei

Legea Antarctidei, realizare cinemascop în culori a studiourilor sovietice „A. P. Dovjenko" din Kiev, în regia lui Timofei Levciuk. Filmul prezintă munca plină de sacrificii a unor oameni de știință sovietici la Polul Sud.



Podul

PODUL, o producție a studiourilor din R.F.G., în regia lui Bernhard Wicki, este un puternic rechizitoriu adresat barbariei fasciste care schilodește sufletele celor șapte elevi puși să „apere" podul.



ADUNAREA GENERALĂ ACIN

La sfîrșitul lunii ianuarie a avut loc prima Adunare generală de lucru a Asociației cineaștilor din R.P.R. Consiliul provizoriu de conducere al Asociației — format din Victor Iliu — președinte, Ion Popescu Gopo și Liviu Ciulei — vicepreședinți, Mircea Drăgan — prim-secretar, Virgil Calotescu și Gheorghe Vitanidis — secretari, și un număr de 15 membri — a prezentat *Darea de seamă privind activitatea Asociației* de la înființarea ei (aprilie 1963) pînă în prezent.

Planul de măsuri adoptat în urma dezbaterii proiectului, expus de artistul emerit Liviu Ciulei, prevede înființarea în cadrul Asociației a 8 secții: regie, dramaturgie, imagine, critică, scenografie, film de animație, tehnică și economie.

S-a indicat organizarea în cadrul studiourilor a unor ample dezbateri privind producția de filme din 1963, regia și scenariul, problemele tehnicii cinematografice romînești etc., folosirea mai intensă a materialului documentar și a filmelor de la Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor și Arhiva națională de filme pentru informarea creatorilor, pregătirea condițiilor pentru realizarea unui Centru național de documentare cinematografică, organizarea „serilor prietenilor filmului" în principalele orașe din țară și alte acțiuni menite să îmbogățească cultura cinematografică a spectatorilor. ACIN va contribui la organizarea primului Festival național al filmului care se va desfășura între 21 și 28 iunie a.c. la Mamaia și Constanța.

„Această primă discuție de lucru lărgită a Asociației cineaștilor din R.P.R. — a spus în încheierea Adunării Mihnea Gheorghiu, președintele Consiliului cinematografiei, — are loc la începutul anului celei de-a XX-a aniversări a eliberării Romîniei și în condițiile unui avînt unanim, fără precedent, ideologic, tehnic și economic, al cinematografiei, pe ansamblul ei.

Răspunderea directă, sporită a creatorilor din cinematografie, a tuturor cineaștilor antrenați în producție, le solicită de-acum înainte efortul unei serioase atenții în alegerea temelor, în prezentarea și elaborarea scenariilor, în ridicarea calificării profesionale a regizorilor și operatorilor, în adîncirea specializării membrilor echipei, în îmbunătățirea indicilor de folosire a bazei tehnice, în sporirea productivității materiale și a eficienței ideologice, adică în realizarea unui salt calitativ multilateral și armonios, menit să situeze filmul romînesc la nivelul artei și tehnicii cinematografice celei mai înaintate."

PRIMA ECRANIZARE A UNUI ROMAN ISTORIC ROMÎNESC

FILMĂRI LA VORONEȚ, SUCEVIȚA ȘI SIGHIȘOARA

Neamul Șoimăreștilor

O PRODUCȚIE COLOR, PE ECRAN LAT

cinema — ȘANTIER

Intîiul tur de manivelă la turnarea unui film e un eveniment de o deosebită importanţă pentru cineaşti. La *Neamul Şoimăreştilor* evenimentul s-a produs cu un remarcabil plus de emoţie: lumea prozei istorice sadoveniene urmează să fie recreată, pe parcursul a jumătate de an de filmări, într-un film care-şi aştepta de mult realizatorii. Steaguri de epocă moldoveneşti, turceşti, poloneze şi tătăreşti erau arborate la intrarea platoului, într-o calmă şi înţeleaptă devălmăşie; armuri medievale şi un veritabil cort de război întregeau decorul sărbătoresc.

Sperăm că *Neamul Şoimăreştilor* e numai începutul unei serii de ecranizări pe care cinematografia noastră trebuie să le valorifice. „Fraţii Jderi“, „Zodia cancerului“, „Nicoară Potcoavă“ — ca să cităm numai cîteva dintre capodoperele literaturii istorice sadoveniene — sînt cărţi îndrăgite de lectorii din multe ţări ale lumii şi transpunerea lor pe ecran trebuie întreprinsă cu toată încrederea şi cu tot curajul creator.

Poartă fermecată, cu însemne ale veşniciei şi ale frumosului, opera lui Sadoveanu se deschide acum şi în faţa iubitorilor filmului şi întîia imagine cu care ne întîlnim este aceasta: vremea unor încleştări dramatice, vremea lui Ştefan Tomşa.

Pe fundalul bătăliilor pe care domnitorul le poartă pentru a se menţine la cîrma Moldovei, atît cu duşmani din afară, dar mai ales cu boierimea vîndută, boierimea potrivnică, se profilează chipurile unor oameni simpli, eroi ai poporului făurar de istorie şi, răzbătînd prin toate episoadele naraţiunii, momentele de dragoste şi de pace. Tudor Şoimaru, personajul central al romanului sadovenian, e investit cu o frumuseţe mitică, el pare coborît din vechile balade născute sub cerul romînesc.

La al treilea film pe care îl realizează singur (după *Setea* şi *Lupeni 29*), Mircea Drăgan are o misiune deosebit de dificilă fiindcă, repet, e vorba de ceva inedit. Sobrietatea cu care a reconstituit tablouri de epocă în *Lupeni 29*, capacitatea de a lucra cu mari mase de figuranţi, munca stăruitoare cu actorii, minuţia şi limpezimea expresiei artistice, adăugate decupajelor regizorale inspirate, i-au adus lui Drăgan succese de prestigiu. La *Neamul Şoimăreştilor* toate aceste calităţi, toate experienţele întreprinse pînă acum, trebuie puse în valoare cu maturitatea şi discreţia impuse de necesitatea creării unor imagini veridice ale trecutului istoric.

Încercat scenarist, Alexandru Struţeanu a realizat, colaborînd fructuos cu Constantin Mitru, un text literar reuşit, în stare să asigure regiei largi posibilităţi de interpretare. Distribuţia filmului e alcătuită din nume foarte cunoscute spectatorilor de film, alături de care tinerii vor avea de susţinut roluri de mare răspundere.

Tudor Şoimaru — Mihai Boghiţă; Ştefan Tomşa — Ion Bessoiu; Doamna Movilă — Dina Cocea; Magda — Ana Maria Nicolau; Stroe Orheianu — Ştefan Ciubotăraşu; Simion Bîrnovă — Amza Pellea; Temir-bei — Colea Răutu; Moş Mihu — George Calboreanu; Nicoriţă armaşul — George Mărutză; Lie — Dem. Rădulescu; Ispas — Ernest Maftei; Ilun — Constantin Rauţki; Zubovski — Mircea Balaban; Coribut — Fory Etterle; Coreţki — Jean Lorin Florescu.

În alte roluri: Elisabeta Preda, Alexandru Platon, Costache Antoniu, Florin Piersic, Matei Alexandru, Titus Lapteş, Toma Dimitriu etc...

Nedespărţiţi de Mircea Drăgan, operatorul Aurel Samson asigură şi în acest film imaginea, iar Oscar Coman semnează... sunetul. Montajul: Aurelia Pleşa. Decoruri: arh. C. Simionescu. Costume: Florina Tomescu şi Horia Popescu. Regizori secunzi: Alecu Croitoru şi Anastasia Anghel.

Ar mai fi multe de spus despre autorii acestui film. Recuzita studiourilor de la Buftea s-a îmbogăţit cu sute de costume de epocă, executate în urma unor studii îndelungate, caleşti, rădvane domneşti, arme, corturi de război şi, bineînţeles... cai. Cooperative meşteşugăreşti din Suceava sau Reghin au primit comenzi ciudate. Pentru o vreme şi-au părăsit îndeletnicirile paşnice şi au făurit arcuri, săgeţi, buzdu-

cinema — INTERVIU



GEORGES SADOUL

răspunde revistei „CINEMA“

Ştiind că a apărut de curînd o nouă ediţie revăzută şi completată a „Istoriei cinematografiei mondiale“, ne-am adresat lui Georges Sadou cu rugămintea să ne spună cîteva cuvinte despre felul în care şi-a îmbunătăţit ediţiile mai vechi şi dacă a reuşit să cuprindă în acest ultim volum majoritatea „petelor albe“ (pentru a-i împrumuta o expresie favorită) de pe harta cinematografiei mondiale.

Am profitat de acest prilej pentru a-i cere reputatului critic cinematografic şi părerea despre filmele romîneşti, despre festivalurile internaţionale şi despre stadiul actual al cinematografiei franceze.

— În ce măsură ultimele volume din „Istorie“ se ocupă de fenomenele cele mai recente ale cinematografiei mondiale?

— Ediţia, în întregime refăcută, a „Istoriei cinematografiei mondiale“, care a apărut în septembrie 1963, nu prea mai lasă „pete albe“ (cel puţin aşa sper), pe harta cinematografiei mondiale. Vorbesc, atît cît îmi permite spaţiul acordat în volum acestui capitol, despre „cinematograful-adevăr“, din nou despre cinematografia spaniolă, despre noi realizatori italieni, despre naşterea unor noi cinematografii în Africa, Asia de sud-est şi în diferite ţări ale Americii Latine. În această privinţă, ediţia din 1963, în întregime actualizată, e foarte diferită de cea din 1952 sau 1954, după care s-a făcut traducerea în limba romînă a cărţii mele. Şi voi fi foarte fericit dacă într-o bună zi s-ar putea lua în discuţie publicarea în limba dumneavoastră a acestei noi ediţii.

— Care este metoda utilizată pentru a vă documenta, cum aţi selecţionat materialul, după care criterii?

— Eu mă documentez într-un fel foarte artizanal. De fapt, lucrez absolut singur. Mă adresez, cam la întîmplare, în lumea întreagă, pentru a încerca să obţin prin corespondenţii mei date şi o documentare pe care apoi o clasez. Sînt, e drept, în asemenea momente, înecat de imensa masă de imprimate pe care le aduc eu însumi de la festivaluri sau care îmi sînt trimise din străinătate. Şi aproape întotdeauna după ce am terminat o nouă ediţie a „Istoriei“ şi am dat „bun de tipar“ mă apucă disperarea, pentru că am uitat să menţionez cutare sau cutare document preţios pe care-l aveam, dar pe care l-am rătăcit. Multe materiale deosebit de însemnate le-am adus de la diferitele congrese ale cineaştilor, care se ţin periodic în Europa sau în Asia.

Ambiţia „Istoriei“ este să nu lase nici o „pată albă“ pe hartă, dar, din păcate, ştirile despre Filipine sau despre Turcia — unde producţia depăşeşte totuşi 100 de lung metraje pe an — sînt fragmentare, aceste filme neajungînd decît rar pe ecra-

GEORGES SADOUL RĂSPUNDE REVISTEI „CINEMA"

nele europene. Concepția generală a cărții mele este cea pe care eu o defineam în prima ediție: studierea cinematografiei ca o artă în întregime condiționată de industrie, economie, societate și tehnică. În ceea ce mă privește, cred că nu se poate judeca un film fără a-l plasa cu exactitate în contextul social în care el a fost conceput și în situația istorică și politică a țării respective.

— V-am ruga să ne spuneți cîteva cuvinte despre stadiul actual al cinematografiei franceze.

— Cinematografia franceză se află în prezent într-o situație dacă nu critică, în orice caz destul de grea. Elanul noului val a mai pierdut din intensitate. Pe de altă parte, diminuarea numărului de bilete vîndute (datorită într-o oarecare măsură televiziunii), aduce după sine anumite dificultăți în finanțarea filmelor. Cu toate acestea, noi mai continuăm încă să realizăm opere interesante, ca de pildă *Muriel* de Alain Resnais, *A-și trăi viața* de Jean-Luc Godard, *Frumosul mai* de Chris Marker, *Adio Philippine* de Jacques Rozier, *Cléo de la 5 la 7* de Agnès Varda etc.

Se manifestă un interes deosebit actualmente în Franța, în jurul „cinematografului-adevăr", formulă preluată de la Dziga Vertov, care ascunde diferite tendințe divergente sau chiar contradictorii. Astfel, anumite filme se orientează spre o foarte interesantă critică socială *(Frumosul mai* de Chris Marker, *Calea drumului prost ales* de Jean Herman, cîteva din filmele lui Jean Rouch, îndeosebi *Eu, un negru)*. În ceea ce mă privește eu am mari speranțe legate de curentul „cinematografului-adevăr", deși, pînă în prezent, nici unul din aceste filme nu a obținut un succes răsunător de public.

— Cum apreciați dumneavoastră festivalurile internaționale din 1963 (nivelul mediu al filmelor, judiciozitatea cu care s-au acordat premiile, dezbaterile teoretice duse cu aceste ocazii etc.)?

— Contrar unei păreri în mod general răspîndite, găsesc că niciodată nu vor fi prea multe festivaluri internaționale, dacă ținem seama că ele trebuie să fie dominate de grija de a oglindi arta filmului și nu de considerente publicitare, comerciale etc.

Se realizează în prezent în lume aproximativ 3 000 de lung metraje în fiecare an și mai multe mii de scurt metraje cărora, din fericire, le sînt consacrate festivalurile de la Tours, Leipzig, Oberhausen, Annecy etc... În cea mai mare parte a festivalurilor din Europa se acordă un loc prea restrîns enormei producții cinematografice ale Asiei sau Americii Latine. Orice s-ar spune, eu am învățat imens din cele mai mult de 100 de festivaluri la care am asistat din 1945 încoace și numai datorită lor pot întreprinde azi o istorie a cinematografiei mondiale.

În ceea ce privește palmaresul diferitelor festivaluri, se fac întotdeauna mari nedreptăți aproape în toate cazurile. Iar eu nu sînt mai mulțumit de palmaresurile stabilite de către juriile din care făceam și eu parte, decît de cele la care am putut strecura cîteva sugestii de premii ca simplu ziarist.

Este foarte de dorit ca să aibă loc dezbateri teoretice sau întîlniri cu ocazia festivalurilor. Dar în majoritatea cazurilor ele sînt conduse de către participanți destul de hărțuiți de proiecțiile de filme la care sînt obligați să asiste. Desigur că nu ar fi bine ca asemenea dezbateri teoretice să se facă în plină desfășurare a festivalurilor, dar la începutul sau sfîrșitul lor ar fi chiar indicate.

— Care sînt ultimele filme romînești pe care le-ați văzut și care este părerea dumneavoastră despre ele?

— L-am apreciat foarte mult pe *Codin*, o reușită datorită atît lui Colpi cît și organizării cinematografiei romînești, tehnicienilor și actorilor săi. Sînt un mare admirator al desenelor lui Popescu Gopo și îl consider drept unul dintre cei mai înzestrați animatori ai generației sale, din lume.

Interviu obținut prin corespondență de RODICA LIPATTI

Neamul Șoimăre

gane și paloșe. Va trebui să prezentăm curînd, în paginile revistei, aspecte ale muncii pline de fantezie și dăruire creatoare a acestor slujitori anonimi ai filmului, care sînt decoratorii, costumierii ori machiorii studiourilor noastre. Cu *Neamul Șoimăreștilor* ei s-au întrecut pe sine.

★

Într-o convorbire avută cu Alecu Croitoru, regizor secund al filmului, cel care ne-a furnizat cele mai multe date de șantier, am aflat că stabilirea locurilor de filmare a dat mult de lucru membrilor echipei. În cele din urmă, alegerea a căzut asupra regiunii Suceava, leagăn al unor creații arhitecturale care împodobesc pămîntul țării. Voronețul, satul în mijlocul căruia scînteiază — giuvaer unic — una dintre bisericile cu cea mai frumoasă pictură murală exterioară din cîte se cunosc, va fi în vremea filmărilor un veritabil Șoimărești. Încoronarea lui Alixăndrel și scenele legate de casa Movilă se vor turna la mănăstirea Sucevița, iar în satul Arburea va fi filmată uciderea boierului Orheianu. Secvențele care se petrec în Polonia vor fi realizate la Sighișoara, iar scenele bătăliilor pe dealul Mateiașului de lîngă Cîmpulung-Muscel, cunoscut nouă din paginile romanului „Ultima noapte de dragoste — întîia noapte de război" de Camil Petrescu.

Verdele crud al ierburilor primăverii, trunchiurile arborilor seculari din pădurile sucevene, tîmpla aurie a vechilor lăcașuri cu vopseaua limpede și cu grinzi afumate, se vor întîlni în imagini cărora pelicula color le poate păstra intactă, frumusețea.

★

În film vor fi trei bătălii. Pentru fiecare dintre ele regia a imaginat metode variate de filmare, fapt care ni se pare a fi o încercare interesantă de contracarare a unui fenomen curent în filmul istoric: descriptivismul caligrafic.

„În anul Mîntuitorului 1612, pe vremea cînd înfloreau teii, singurătățile Prutului, la cotitura care se cheamă Cornul lui Sas, vuiau de furtuna războiului". Așa începe romanul de pe acum legendarului Sadoveanu. În film, din bătălia de la Cornul lui Sas nu vom vedea decît sfîrșitul. Zeci de detalii montate în treceri fulgeră-



1

cinema

INTERVIU

Mircea Drăgan despre „ÎNTÎIA FILĂ A UNEI CĂRȚI DE AUR"

Paginile sadoveniene i-au ispitit totdeauna pe cineaști. Pe lista ecranizărilor posibile din tezaurul prozei romînești figurează în planurile oricărui regizor multe cărți ale marelui scriitor. După *Venea o moară pe Siret* și *Mitrea Cocor* iată că o nouă carte de Sadoveanu își așteaptă transpunerea pe ecran. E vorba de o lucrare de tinerețe a maestrului, *Neamul Șoimăreștilor*.



4





toare v
treia b
început
Liniștea
de mai
prin în
montare
două.
îmbrăca
la sfîrși
roșu. El
printre
căzuți
învins!"

Toate
la Neam
privim
echipe
realizare
tistică

măreştilor

toare vor vorbi, singure, despre luptă. Dintr-a treia bătălie vom vedea pe peliculă numai începutul: oştile stînd faţă în faţă, în aşteptare. Liniştea lor de piatră anticipează însă clocotul de mai tîrziu. A doua bătălie va fi realizată prin îmbinarea procedeelor de filmare şi de montare a imaginilor utilizate pentru primele două. Printre sute de oşteni duşmani ucişi, îmbrăcaţi în pelerine albe, ca de zăpadă, apare la sfîrşitul povestirii un călăreţ înveşmîntat în roşu. El trece ca o furtună purpurie, învingător, printre uriaşele petale albe ale pelerinelor celor căzuţi şi rosteşte simplu şi decisiv: *„Am învins!"*

★

Toate datele culese în primele zile de filmare la *Neamul Şoimăreştilor* ne îndreptăţesc să privim cu încredere eforturile prestigioasei echipe de cineaşti căreia i-a fost încredinţată realizarea acestei pelicule de însemnătate artistică majoră.

Gheorghe TOMOZEI
Foto : Natale DUMITRESCU



2

spre

FILĂ

ĂRŢI

U R"



— De ce aţi ales tocmai acest roman?

M.D.: Fiindcă însumează cele mai caracteristice trăsături ale operei lui Mihail Sadoveanu, fiindcă este imaginea perfectă a unui trecut eroic. În plus, datele acţiunii, vigurosul ritm epic, succesiunea adesea neaşteptată a unor episoade dramatice recomandă *Neamul Şoimăreştilor* ca pe unul dintre cele mai „cinematografice" texte ale prozei noastre clasice.

— Ideea ecranizării e nouă?

M.D.: Nicidecum. Un asemenea proiect exista cu mulţi ani în urmă. De doi ani filmul se află — dacă se poate spune aşa — „în lucru", întrucît deşi am fost absorbiţi de munca la alte filme, noi, membrii echipei care realizează acum *Neamul Şoimăreştilor*, n-am încetat nici o clipă să ne documentăm, să strîngem date noi despre personaje, despre peisaje şi să îmbunătăţim scenariul şi decupajul regizoral.

— Realizarea filmului v-a pus, desigur, în faţa unor probleme tehnice deosebite.

M.D.: Cu excepţia lui *Tudor* care se turna aproape concomitent cu prospecţiile la *Neamul Şoimăreştilor*, istoria cinematografiei noastre nu mai înregistrează un alt film istoric de amploare. A trebuit după o documentare stăruitoare să facem o muncă de investigaţie care le va fi de folos, sîntem siguri, şi altor cineaşti care vor realiza filme de epocă.

— Părerea despre unele filme „fastuoase", de mare montare, cu gigantice decoruri de carton şi bătălii în care vopseaua „sîngeră" abundent — filme produse în Occident — v-o cunoaştem. Şi totuşi, înlănţuind episoadele filmului, adesea de un dramatism (am zice sportiv) descriind scene de luptă, veţi rezista tentaţiei de a face „şi una şi alta", adică de a încerca să realizaţi o ecranizare fidelă, neocolind însă efectele rare, „tari" în stare să capteze atenţia publicului?

M.D.: În ciuda faptului că sîntem foarte preocupaţi de detaliile tehnice ale filmului, nu ne propunem să turnăm scene cu montări formidabile, cu poante unice, nu vom trimite în focul... reflectoarelor armate uriaşe. Ne preocupă în primul rînd dorinţa de a face astfel ca ideile generosului text literar pe care avem cinstea să-l însufleţim, să treacă dincolo de ecran, să ajungă la spectator. Printr-un montaj modern, prin alternări rapide ale planurilor-detaliu cu planurile generale, vom puncta astfel naraţiunea încît filmul să aibă o tensiune emotivă superioară, să intereseze. Turnării în chip *expozitiv* a unor scene îi vom prefera o tratare alertă. Neuzînd de clasicele „licenţe" ale filmului istoric, ne vom strădui să dăm întîmplărilor un *aer* cît mai verosimil, apropiat de înţelegerea contemporană. În film vor fi respectate tablourile epocii, dar vom decora cadrele noastre cu discreţie. Nu ne-am propus să transformăm platoul în muzeu etnografic. Bărbile eroilor filmului — care vor fi ceva mai scurte ca în realitate — mulţimea sfeşnicelor, a iataganelor, totul va fi utilizat numai în măsura în care nu sugerează o atmosferă prăfuită, rece, monotonă..

— Deci nu vom avea o Cartagină *autohtonă, ori vreo* Elenă din Troia, *adevărate raiuri ale inadvertenţelor istorice şi ale gustului îndoielnic.*

M.D.: Vom avea un film oglindă a trecutului (cu o ramă modernă) în care cel mai dinamic personaj va fi Timpul. În plus, minunatele ctitorii ale domnilor moldoveni din nordul ţării vor apărea pe ecran pentru a servi drept cadru autentic unor scene de răsunet istoric.

— Nădăjduim că Neamul Şoimăreştilor *se va înscrie printre cele mai valoroase creaţii cinematografice ale anului, o poartă larg deschisă cunoaşterii comorilor prozei sadoveniene...*

G. T.



3

5



1 Tudor Şoimaru va fi interpretat de actorul Mihai Boghiţă, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", care debutează astfel în film.

2 Operatorul Aurel Samson studiază lumina unui cadru în care apare Ana Maria Nicolau (Magda).

3 În rolul Temir-bei îl vom vedea pe Colea Răutu.

4 Tudor Şoimaru (Mihai Boghiţă), Temir-bei (Colea Răutu) şi Simion Bîrnovă (Amza Pellea) se leagă prieteni.

5 Boierul Orheianu (Ştefan Ciubotăraşu), Vornicul Ureche (Toma Dimitriu) şi Doamna Movilă (Dina Cocea) la curtea poloneză.





Regizorul și actorul american Orson Welles, cunoscut spectatorilor noștri ca interpret al rolurilor: inventatorul Fulton din Austerlitz, **Washington din** La Fayette **și pastorul din** Moby Dick.

conștiința artistului și epoca

PUNCTE DE INTERSECȚIE

Incursiunea în cinematografia apuseană — începută în numărul trecut al revistei „CINEMA" cu analiza creației unora dintre regizorii italieni — poate fi continuată în diferite direcții. Ceea ce ne propunem să relevăm și aici este receptivitatea la fenomenele contemporaneității, sporirea *angajării* în reflectarea dramelor secolului, evidentă în operele celor mai de seamă personalități ale filmului.

Urmărim să oferim numai cîteva exemple, alese, de astă dată, din spații geografice deosebite. Ceea ce înrudește filmele pe care le propunem dezbaterii este caracterul lor problematic și o anume cutezanță în tratare; nu e de mirare că tocmai ele au cucerit o faimă în ultimii doi ani la festivalurile internaționale, reținînd, timp îndelungat, atenția cronicarilor.

Regizorul american Orson Welles a adaptat de curînd pentru ecran „Procesul" lui Kafka. Ca și celelalte filme concepute de unul din spiritele cele mai temerare din istoria cinematografului, ultimul a suscitat dezbateri aprinse, înscriindu-se și el pe orbita unor preocupări bine definite. Căci regizorul american are o predilecție pentru tipurile shakespeariene, mistuite de o patimă intensă, ale căror drame sînt expuse în forme violente, sfîșietoare, romantice. O reflecție critică asupra tragicului pe care îl produce voința de putere începe de la antologicul *Cetățean Kane*, unde Welles descrie viața unui magnat al presei capitaliste și denunță ravagiile ambiției deșarte, dezastrul abdicării de la realitate, ideal, dragoste. Care este sursa catastrofelor? Mai de mult, regizorul mărturisea: *„Eu sînt cu deosebire împotriva plutocrației. În diferite moduri critic plutocrația americană în THE MAGNIFICENT AMBERSONS, THE LADY FROM SHANGHAI și CITIZEN KANE"*. Tentat să reconstituie faze apocaliptice de prăbușire, Orson Welles are senzația degradării unei civilizații, infectată și coruptă, dar în traversarea de la vechi la nou el nu vede încă decît ruinele fumegînde care-l înconjoară. La mulți dintre eroii săi, reevaluarea trecutului este un prilej de dramă, de dezvăluire a unei înțelegeri etice dezastruoase. Decizia de a înlătura cu orice risc aparențele, poate seducătoare, ale erorii, de a constata consecințele unei ordini întemeiate pe violență și de a le contesta persistă în toate filmele regizorului american. Automutilarea omului — arată Welles — este un rezultat al deținerii banului sau al exercițiului puterii în orînduirea burgheză. Evoluția regizorului cunoaște și aspecte confuze, limite ale viziunii. Admiratorii lui Welles au recunoscut însă efortul pe care l-a depus, de a da un sens contemporan recentei sale transpuneri după „Procesul" lui Kafka. În optica regizorului panica eroului e determinată de presiunea unei lumi barbare în rigoarea ei mecanică (sînt înfățișate pe ecran uzine de o perfecționare tehnică și de un automatism al funcționării inuman, inspirate fără discuție de uriașele centre industriale americane). Welles multiplică referințele la realitatea actuală. Ceea ce era previziune la Kafka aici apare ccentuat: acuzații seamănă cu niște deportați din lagărele de concentrare naziste, creierul electronic descinde din mașina diabolică a „Coloniei penitenciare", poliția uzează de procedee de anchetă în maniera Gestapoului, iar eroul care pune întrebările stînjenitoare este mai puțin resemnat în fața verdictului, mai răzvrătit decît în roman. De altfel, chiar regizorul îl admonestează, cerîndu-i parcă mai multă vigoare, o conștiință mai activă în perceperea unui univers concentraționar de tip fascist, în refuzul acestui univers. Finalul filmului este un apel la răspundere și vigilență, deoarece amenințarea de care caută ocrotire eroul se materializează într-o explozie atomică. Din succesiunea nu întotdeauna deslușită a imaginilor — regizorul e atras, datorită unor vechi înclinații, de extravaganța unor înlănțuiri — se desprinde totuși critica vehementă a unui sistem, modul de viață burghez dezumanizat; labirintul obligațiilor, îngrădirile între oameni, asfixia acomodărilor, travaliul steril, uniformitatea umilitoare intelectuală și morală. Proiecțiile gigante de un lirism grandios, cu bogata inventivitate a detaliilor, asociațiile plastice, jocul proporțiilor intuit subtil, pe linia lui Eisenstein, găsesc în această temă gravă un teren de desfășurare prielnic.

După ce a condamnat, iritat, spiritul mercantil și amestecul brutal, incompetent, al producătorilor, Orson Welles a părăsit Statele Unite ale Americii și pribegește de aproape două decenii prin țările Europei.

Îi alăturăm lui Welles pe un alt exilat, pelerinul Bunuel, spaniol refugiat în Franța și apoi în Mexic, revenit temporar în țara sa natală. Anii 1962—1963 au fost dominați de filmele lui Bunuel: *Viridiana* și *Îngerul exterminator*. Utilizînd la modul său specific simbolurile, îmbinînd tensiunea unor situații cu marile naivități, marcă a geniului, Bunuel a dat în *Viridiana* o replică sarcastică la adresa filistinismului religios. „Cina cea de taină" transpusă în ospățul macabru al cerșetorilor, etapele de „inițiere" ale fetei, supusă patimilor sălbatice ale unchiului evlavios, recelui calcul al vărului, fățărniciei milogilor, sînt secvențe antologice ale cinematografiei. Tăios și uneori de un pesimism deconcertant, Bunuel își bate joc de teroarea și



WARSZAWA

JERZY PLAZEWSKY

Filmul romînesc în Polonia

Problema „carierei" pe care au făcut-o filmele romînești în Polonia prezintă aspecte cu atît mai semnificative cu cît trebuie să ținem seama că ele sînt proiectate pe ecrane în condițiile unei concurențe apreciabile. La noi se proiectează anual circa 190-200 de filme, dintre care 25 la sută producții proprii; celelalte reprezintă cele mai valoroase opere din lume.

Primul film romînesc apărut în Polonia în 1951 era Răsună valea.

Publicul polonez a primit cu simpatie producțiile tinerei cinematografii despre care nu știuse pînă atunci nimic.

Pînă în prezent un număr de 22 de filme artistice romînești (fără să mai punem la socoteală cele de scurt metraj) și-au ocupat locul pe ecranele poloneze, iar alte trei, recent achiziționate, vor fi date în curînd pe piață.

Dintre cele dintîi filme prezentate la noi s-au bucurat de o înaltă apreciere a criticii și a opiniei publice: Răsare soarele **al lui** Dinu Negreanu **(850 000 de spectatori) și** Mitrea Cocor. **Despre acesta din urmă, subsemnatul scria în cărticica sa intitulată „Scurtă istorie a filmului" că „prezentarea soartei tînărului argat grăjdar greșește printr-o construcție dramaturgică prea amplă și printr-o atitudine ilustrativă față de original. Cu toate acestea, părțile de mijloc ale filmului amintesc prin stilul lor trilogia despre Maxim; ele dau o imagine largă asupra vieții unei țări puțin cunoscute și asupra istoriei caracterului eroului. Rămîne, de pildă, în amintire imaginea fețelor soldaților și ofițerilor care pleacă pe front, o scenă mută, constituind însă un mic studiu sociologic și politic. O altă scenă, aceea în care SS-iștii îi alungă pe romîni din camioanele lor, cuprinde o întreagă concluzie istorico-filozofică".**

Dintre filmele proiectate pe ecrane după 1956, cea mai bună apreciere a criticii au obținut-o Setea lui Mircea Drăgan, Viața nu iartă **a lui Mihu Iulian și Marcus Manole,** Erupția **și** Valurile Dunării **ale lui Liviu Ciulei.**

Atunci cînd vorbim despre critica noastră de film trebuie să amintim că e vorba de o adevărată critică de specialitate, competentă, foarte exigentă și cu multă influență asupra spectatorului. Scriind despre Setea, **Janusz Skwara subliniază că „pe Drăgan îl interesează, înainte de toate, colectivitatea omenească și comportarea ei în diferite împrejurări. La început, mulțimea de săteni este numai un observator inert și pasiv al evenimentelor, a căror însemnătate nu o înțelege cîtuși de puțin. Treptat însă țăranii își dau seama de sensul luptei și iau o poziție activă. Vedem atunci scene interesante și pline de revoltă, ca aceea în care sătenii îl alungă pe vechiul primar fascist sau dau o ripostă hotărîtă, deși tăcută, baronului, care nu acceptă să i se împartă averea. Cel mai mult ne rămîne însă în amintire marșul moților. Îi vedem de sus, de pe munte, cum pășesc îmbrăcați în cojoacele lor cenușii, ținînd în mîini cuțite strălucitoare. Seamănă cu o adevărată avalanșă de pietre care se revarsă de pe culmile munților. Prin căldura intensă pe care o degajă, această**

obscurantismul Spaniei lui Franco. Ca și Welles, Bunuel este un adversar al fanatismului și al ipocriziei — teme obsesive — și recompune pe ecran, fără reținere, în diversele lui stadii, procesul cinic de pervertire a conștiințelor. Opere interesante ca vigoare critică, atît *Viridiana* cît și *Procesul* se resimt însă din pricina lipsei de perspectivă; autorii filmelor n-au o concepție consecvent clară asupra istoriei, nu găsesc forțele capabile să soluționeze dilemele și scepticismul pătrunde, din nefericire, în structura imaginilor. Pe regizorul spaniol îl preocupă relațiile dintre inocență și cruzime, confruntarea lor, pe care se bizuie bunăoară și filmul *Fecioara*, vizionat pe ecranele noastre. Ceea ce dă un sens aparte tulburărilor pe care le declanșează puritanismul, obtuzitatea, rasismul Americii, este prezența fetei, mai mult străină de evenimente, sustrasă de propriile ei reacții biologice, de misterul transformării pe care o trăiește cu o puritate de animal tînăr.

Prin prisma indiferenței fetei nu imorale, ci în afara moralei, întîmplările de pe insulă, urmărirea sălbatică a negrului, devin mai atroce. Bunuel a întretăiat două drame, a negrului și a fetei, dînd astfel fiecăreia, printr-o anume absorbție reciprocă, un nou relief. În *Viridiana*, fecioara pornește cu un deficit al cunoștințelor deformate, pe care le leapădă treptat, în probe dureroase, ca să substituie însă pînă la urmă fanatismului stupid, o existență searbădă, a plăcerilor fiziologice și a amuzamentelor idioate. Aici e și un simbol al Spaniei siluite și derutate. Pînă la ultimele repercusiuni e dusă formula alegorică în *Îngerul exterminator*, film care la Festivalul festivalurilor (Mexic 1962 — concurs în care sînt incluse doar producțiile premiate la întreceri anterioare) a obținut Marele premiu. Un grup de invitați din elita societății care participă la o reuniune, au brusc senzația că nu mai pot părăsi încăperea, ca și cum viciile i-ar încarcera, le-ar interzice plecarea. Cu sentimentul că sînt prizonieri, oamenii își dezvăluie porniri și deprinderi monstruoase, care poartă stigmatul beneficiilor lor sociale. Primele secvențe din *Procesul* lui Welles insistau voit asupra detaliilor spațiale (ușile camerelor, harta exactă a locuinței), ca după aceea, prin simpla deschidere a unei porți, să se treacă direct din apartamentul eroului în tribunal sau din coridoarele băncii în sălile sinistre cu aspect de lagăr de concentrare. Lipsa traseelor obișnuite de circulație e admisă cu degajare, fără nici o uimire. Tot cu un tîlc simbolic se face transferul de la real la absurd în *Îngerul exterminator*. Bunuel nu este însă cu totul impermeabil motivărilor teologice și abstractizează uneori alegoriile, învăluind, din păcate, sensurile.

Pornit din cu totul altă filieră de tradiție cinematografică, și nu numai cinematografică, filmul japonez *Harakiri*, care a constituit o revelație a Festivalului de la Cannes în 1963, readuce, credem, teme proprii lui Welles și Bunuel. Cu o reputație regizorală care nu egalează pe cea a corifeilor japonezi Mizoguski, Kurosawa, autorul lui *Harakiri*, Kobayashi, a elaborat o operă de un nivel major, tangentă ca problematică și explorare cu cele menționate mai sus. Nu e vorba de un produs al influențelor, ci de o similitudine de preocupări, generalizate în veacul nostru. Deși aria subiectului e fixată departe, în secolul XVII, într-o Japonie de un medievalism specific, implicațiile contemporane sînt limpezi. Reluăm acum analiza filmului — comentat pe larg în publicațiile noastre — numai spre a stărui asupra interferențelor cu operele citate. Din nou pătrundem într-o lume a cruzimilor și a violenței (aici duse pînă la ferocitate), o lume închisă, împietrită în prejudecăți, în false virtuți de onoare și eroism păstrate silnic. Tot ca la Welles sau Bunuel un om se străduie să deslușească enigma puterii și s-o spulbere prin revolta sa. Trăiește aceeași senzație de încercuire, o presiune a unei morale ipocrite antiumane.

Negreșit, stilurile regizorilor sînt deosebite. În timp ce Welles și chiar Bunuel sînt tumultuoși, pătimași, intervin patetic în acțiune, filmul lui Kobayashi evită turnura romantică, are o simplitate a subiectului, o obiectivitate glacială, de „absență" în relatare (în afară de reconstituirea biografiei eroului, cu împrejurările ei cumplite, de un sentimentalism prea marcat). Cadrele sînt economic întocmite, cu o geometrie elementară. În timp ce în filmul lui Welles, casa avocatului, de pildă, e împînzită de nenumărate lumini, are o decorație stranie (regizorul introducînd în viziunea sa asupra panicii elementele fantasticului baroc), în *Harakiri* pereții goi, odăile fără mobilier, spațiul alb care împrejmuiește adesea un singur om, pironit în mijloc, curtea rituală cu o simetrie a așezării șirurilor de lăncieri — indică austeritatea decorului.

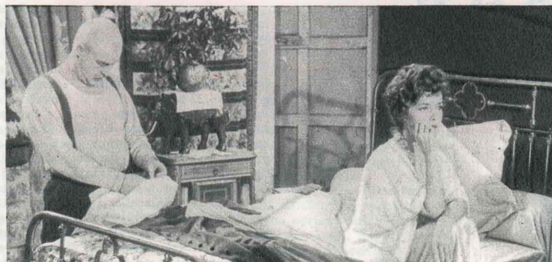
Cu o stăruință aproape fățișă de a accentua tonul de cronică și indiferența față de efectele cinematografice, primele secvențe repetă, în diferite ipostaze, dialogul între doi oameni, instalați față în față, în genunchi, respectînd un ceremonial identic de politețe.

Depănarea istoriei se face cu încetineală — o răbdare și o perseverență specifică —, dar multele imagini ale nemișcării din întîia parte par un preludiu al dezlănțuirii de mai tîrziu: dansul morții, nemaipomenita încăierare finală, în care furia, oroarea, pofta de ucidere sînt convertite într-o armonie stilizată a mișcărilor.

Sînt descrise cu o logică a neînduplecării fatalele rezultate la care ajunge o civilizație întemeiată pe norme mutilante. Un samurai, de neînlocuit în epoci războinice, sărăcește în perioade de pace, e sortit pieirii. Cum nu poate ieși din circuitul castei sale, ale cărei privilegii și obligații sînt legiferate drastic, e constrîns ca să nu se umilească, să opteze pentru un sfîrșit eroic, să moară în fața celor de același rang, prin harakiri. Cînd cineva cutează să dezvăluie aberația concepției despre onoare pe care se clădește domnia samurailor, acțiunea lui e considerată un sacrilegiu și perpetuarea ordinei este asigurată prin crime înfiorătoare. Cel care conduce judecata găsește o rațiune în actele de teroare, deși e convins de arbitrariul lor. O ordine care cere sugrumarea adevărului și a omeniei nu poate avea justificare — susține patetic filmul — dînd astfel o ripostă contemporană tuturor teoriilor de tip fascist. La un moment dat scenele torturii la care a fost supus un tînăr și explicațiile riguroase ale călăilor alternează cu chipul unui copil suferind. Cum spune Dostoievski în „Frații Karamazov", plînsul unui copil atîrnă mai greu în balanța judecății decît toate religiile.

De îndată ce se dezvăluie substratul acțiunilor, mitul vitejiei și al distincției aristocratice dispare și sînt date în vileag interese oribile. Dacă la Welles firele puterii rămîn în umbră, în *Harakiri* socotelile Casei Lyi sînt scoase la lumina zilei și autojustificările devin odioase. Fiindcă lămurește cum se formează și cum se consolidează, pe căi de loc onorabile, cultul eroicului, al onoarei, al sfințeniei unei clase, cu corolarul lor de superstiții, inepții și represiune — filmul are și o valoare de document social.

S. DAMIAN



Cel mai recent film al lui Bunuel în curs de realizare: Jurnalul unei cameriste **după Octave Mirbeau, avînd ca protagonistă pe Jeanne Moreau.**



scenă ne aduce aminte de cele mai bune exemple ale clasicilor sovietici".

Filmul Viața nu iartă a fost apreciat, înainte de toate, pentru căutările sale îndrăznețe în domeniul exprimării cinematografice, acest lucru neconstituind însă un țel în sine, ci slujind cu succes exprimării conținutului. Dealtminteri, Viața nu iartă a fost ales pentru a fi prezentat cu ocazia inaugurării noului sediu al primului „cinematograf al celor mai bune filme" din Polonia (cinematograful „Gdynia" din Lodz). Autorul prelegerii ținute cu această ocazie a terminat cu următoarele cuvinte: „Regizorii au creat un film contemporan prin construcția sa și uimitor de matur în privința analizei psihologice și a sintezei filozofice. Filmul constituie o acuzare plină de pasiune și de revoltă, este necruțător în claritatea și preciziunea sa".

În ceea ce privește filmul Erupția, care a fost unanim apreciat pentru imaginile sale deosebit de interesante, Aleksander Jackiewicz a scos în evidență existența unor tipare în genul „eroismului din operele lui London".

În Valurile Dunării, Janusz Skwara constată existența unei preponderențe a formulei melodramatice: „Domină în acest film urmărirea comportării a doi bărbați, condamnați să rămînă unul alături de celălalt, a gesturilor lor, a chipurilor lor, care ascund sentimente de nesiguranță, dușmănie, teamă. Tema dramatică este inclusă în coloritul local romînesc — peisajul răpitor al Dunării care subliniază tumultul sentimentelor omenești".

Atît Setea cît și Erupția sau Valurile Dunării au constituit obiectul unor premiere festive la care au luat parte și cineaști romîni.

Cel mai mare număr de spectatori l-a întrunit în Polonia filmul Valurile Dunării (949 000), fiind urmat de Viața nu iartă (812 000), iar apoi de Erupția (270 000) și de Setea (151 000) (acesta din urmă se va mai găsi în rețeaua de difuzare încă timp de patru ani). Un record de casă îl deține și filmul Dincolo de brazi al lui Mihai Iacob și Mircea Drăgan. Spectatorii au fost cuceriți — probabil — de peisajele bine filmate, ca și de frumusețea actriței romînce Flavia Buref, foarte populară și apreciată în Polonia.

Desigur că nu toate peliculele romînești au fost primite în același mod de spectatori și de critici. De pildă, filmului polițist Secretul cifrului al lui Lucian Bratu critica îi impută greșeli de construcție, dar publicul l-a primit călduros și filmul a fost văzut de 760 000 spectatori.

Cu bucurie unanimă a fost primită comedia lui Gopo S-a furat o bombă (nu citez nici un fel de cifre în legătură cu filmul respectiv, deoarece difuzarea lui abia a început). Despre acest film am scris încă în anul 1962 la Festivalul de la Cannes că „e plin de bun gust și de originalitate, pătruns de optimism și constituie o bună dovadă a dezvoltării cinematografiei romînești." Trebuie să adaug că regizorul Gopo e binecunoscut spectatorului polonez, care în filmele sale de scurt metraj Scurtă istorie și Șapte arte vede realizările cele mai înalte ale filmului de animație contemporan.



Ambele noastre cinematografii, într-un fel specific tradiției fiecăreia, sînt reflexul dezvoltării libere a celor două țări socialiste. Orice film romînesc bun, curajos, original, poate să conteze întotdeauna în Polonia pe un public recunoscător.

cinema

DISCUŢII

La ordinea zilei: SCENARIUL

IULIAN MIHU:

Şi totuşi, specificul...

Voi trece peste faptul că numele meu circulă mult prin unele intervenţii la discuţie şi mă voi strădui să folosesc spaţiul cu mai multă grijă pentru latura concretă a chestiunii şi să combat unele prejudecăţi în legătură cu scenariul cinematografic.

Deci, considerînd scenariul diferit de literatură, măcar prin aceea că după el trebuie făcut *direct* un film. recunoaştem necesitatea unei minime specializări în sensul unei apropieri de limbaj. Şi fiindcă cinematograful este legat de o anumită tehnicitate, este clar că *scrierea* este aceea care se cere datoare de a se modela, inversul aducînd după sine (elementară logică) o schimbare a tehnicii sau o degradare, o degenerescenţă a limbajului filmic. În aceasta constă punctul nevralgic al colaborării dintre scenariu şi film. De exemplu, cunosc un foarte expresiv început de scenariu care nu poate fi continuat, deoarece cel care a scris în primă fază nu poate merge spre a doua, adică nu ştie să se apropie mai mult de legitatea cinematografică. Oricît ar fi de atrăgător un material literar, exprimări ca „se uită la el cu ochii crăpaţi“ sau „îi venea să rîdă, dar pe faţa ei nu se citea nimic“... nu pot fi întruchipate pe ecran în vecii vecilor şi acestea nu sînt cele mai nostime exemple. Există de asemenea racorduri, în scris atît de absurde, încît îţi închipui că deschizînd uşa unui apartament situat în Vitan cazi în Vezuviu. Nemaivorbind de conflictul filmic, atît de diferit de exprimarea sa literară (această temă a conflictului care a dat şi dă în continuare peri albi şi celor mai tineri!).

Iată de ce, citind atît de multe scenarii şi dorind la rîndul meu să existe cît mai multe condeie talentate, am solicitat o mai mare atenţie în abordarea temei scenariului de film, o activitate nu atît de uşoară, cum ar părea poate la prima vedere (vizionînd, de exemplu, multe din filmele noastre...). Mulţi se întreabă totuşi de ce ne mai zbatem atît pentru crearea de scenarii, cînd avem o literatură atît de bogată şi ne putem adresa ei. Se uită că majoritatea filmelor noastre trebuie să fie contemporane şi că proza nu dă aici un răspuns prea mulţumitor (proză aptă pentru film)... Iar a opune cinematografiei noastre întreaga literatură luată pe un plan istoric de la Enăchiţă Văcărescu nu este tocmai echitabil, tocmai din această cauză esenţială. Se simte deci o nevoie foarte acută de *scrieri directe* pentru film, existentul literar fiind sau foarte departe de film sau insuficient pentru foamea cinematografiei de teme ale realităţii imediate.

Redactorii din studioul nostru cunosc destul de bine tot ce se scrie şi sînt la curent cu realitatea literară (care le-ar aduce un beneficiu artistic obţinut mai uşor), dar nu tot ce să scrie poate fi realizat ca film şi nu întotdeauna cu cei ce-au scris literatura respectivă. Exemplele se cunosc.

Noi confundăm adesea pe scriitorul Titus Popovici cu scenaristul, în loc să subscriem la ce a spus Al. Mirodan atunci cînd îi acorda *două* talente. Noi nu cerem un Shakespeare al conflictului, un Hemingway al dialogului, un Molière al umorului (dumnezeu să-i odihnească în pace!), ci ne mulţumim cu încă cîţiva Al. Ivan Ghilia care să-şi sacrifice cu pasiune din timpul lor de *literaţi* pentru *film*. Fără asta nici un blazon nu va încălzi platourile, nu va umple albul ecranului... Mulţi se arată acum de acord cu Eugen Barbu care a spus că la un scenariu pot colabora mai mulţi scriitori, dar cîţi sînt aceia care vor să ducă mai departe o partitură de film lăsată la jumătatea drumului? Îi putem găsi la timpul potrivit, îndrăgostiţi de cinematografie?

Cu toate că încă nu este autorul unui scenariu în toată plinătatea cuvîntului, Radu Cosaşu *ştie* ce-i aia cinematograf şi se exprimă ca atare. El este pentru originalitate, atît în teorie cît şi în practica filmului, deci susţine o *artă* cinematografică şi nu un *surogat*.

Mai există un obicei încetăţenit în critica şi teoria noastră despre film, care îţi dă o crispare dureroasă. Ca atunci cînd cineva este ridicat în slăvi în cîteva rînduri, ca apoi să fie repudiat în trei coloane lungi, tot astfel şi obişnuinţa de a lăuda cîteva filme cu adevărat foarte meritorii doar pentru a putea mai bine distruge tot restul. Această modalitate critică nu îndeamnă decît spre o îngustare a practicii şi spre o negare a altor încercări şi reuşite care cuprind în germenele lor poate mlădiţele unui viitor tot atît de fructuos. Prea adesea filme ca *Cinci oameni la drum* (suferind cu adevărat de un conflict submediocru) sînt anulate total şi nu se descoperă în ele nimic bun, ca şi într-un film ca *Lumină de iulie*. De asemenea, se pot da multe alte exemple, de data aceasta foarte sigure, din filme care au răspuns unor necesităţi tematice de prim ordin şi le-au oglindit într-un mod interesant şi original. Aş cita filmul despre ilegalitate *Străzile au amintiri*, care are o puternică autenticitate şi care demonstrează că dialogul de film nu trebuie măsurat în metri, sau *Cerul n-are gratii* (bine povestit şi cu rigurozitate dramaturgică exemplară) şi alte filme care — cu toate că au multe lucruri neduse pînă la capăt — pot constitui în discuţiile despre scenarii stimulente în aprofundarea unor idei care să se refere şi la alte domenii decît cele cuprinse în peliculele premiate la un festival sau altul, fără a ştirbi cu nimic din valoarea acestora din urmă.

OPINIILE UNUI CRITIC LITERAR



Am citit — una după alta — şapte-opt dintre participările de pînă acum la discuţia despre scenariu. Lectura a fost plăcută — o scriu fără intenţie de compliment. Mai toate sînt scrise cu vervă. Am putut, între altele, constata că Gopo îşi mişcă ideile cu aceeaşi rapiditate cu care îşi mişcă omuleţul preistoric. Şi — pe lîngă vervă — mai toate spun cîte ceva interesant. Dar participările aparţin în cea mai mare parte creatorilor de filme, scenariştilor şi regizorilor. Lucrul e firesc. Lui i se datoreşte însă şi o altă impresie pe care o trezeşte lectura lor în şir. Accentele diferă, cad pe vervă — la scriitori sau pe tonul doct — la cîţiva regizori. Însă, destul de des, aluziile amintesc de certurile dintre părinţi, cînd îşi atribuie reciproc culpa pentru cusururile odraslelor.

Ca neautor de scenarii şi neregizor, din punctul de vedere al privitorului care doreşte pentru filmul romînesc un ritm mai susţinut de creaţie şi un nivel mediu mai ridicat, cred că utilitatea discuţiei ar creşte dacă s-ar circumscrie la cîteva puncte precise şi ar renunţa la maniera „fiecare despre toate“. De aceea, voi rezista la ispita de a pătrunde în problemele teoretice ale scenariului care ne par adesea mai clare decît sînt de fapt. O dovedesc rezultatele foarte diferite la care ajung cîţiva participanţi, pentru că accentuează diferit unul din cei doi termeni inseparabili — existenţa caracterelor literare sau specificul cinematografic.

Primul punct e preliminar: ecranizări sau scenarii originale? Ridicată de Eugen Barbu, problema e respinsă cu oarecare vehemenţă de Petre Sălcudeanu care, totuşi, o discută pe cîteva pagini. Dar stringenţa practică a întrebării e evidentă. De răspunsul dat, explicit sau nu, depinde nu abandonarea unei direcţii sau alteia — nimeni nu cere aceasta —, ci o anumită orientare a creaţiei, preocupări diferite.

Eugen Barbu îşi afirmă „o veche convingere: că filmele cele mai bune se fac... după opere literare“. Vechea convingere nu e însă ilustrată de fapte cinematografice. Ar fi fost şi greu. Căci faptele par a arăta altceva. Nu putem spune că experienţa cinematografiei noastre conchide în favoarea ecranizărilor, deşi procedeul a fost copios folosit. Iar dacă vom recurge la un text foarte simplu şi vom lua la întîmplare zece-douăzeci de nume de prim plan din cinematografia universală — Chaplin sau Eisenstein, Clair sau De Sica — răspunsul e fără echivoc. Ecranizările au un rol firesc la începutul filmului, în genere, sau în formarea cinematografiilor naţionale. Drumul filmului de la distracţia de bîlci la maturitate a trecut şi prin etapa denumită cu involuntară ironie „film de artă“ care a ilustrat şi masacrat multe opere celebre. Acest moment din copilăria filmului a însemnat un stadiu pueril al ecranizării, care ulterior a ajuns pretutindeni şi la opere majore. Dar pentru o cinematografie matură calea aceasta nu poate fi nici unica, nici principala. De altfel, greutăţile se deplasează. *Celebrul 702* e un exemplu destul de recent care arată cum se poate face dintr-o piesă reuşită un film slab. Ar fi nedrept să dăm toată vina pe regizor şi să nu observăm că, devenit autor al ecranizării, Al. Mirodan a continuat să fie foarte spiritual dramaturg şi — în puţină măsură — scenarist.

Lăsînd la o parte problemele — nici ele foarte uşoare — ale ecranizării, în discuţie rămîne ceea ce împiedică scenariul original să fie un bun punct de pornire — limba care face să vibreze clopotul creaţiei regizorale, cum îl considera metaforic H. Rohan — sau, mai precis, axa literară a unei sinteze între arte. Termenul îl supără pe Iulian Mihu, dar mi se pare cel mai propriu.

Problemele filmului nostru nu se reduc la scenariu. Ponderea specifică — pentru a ajunge şi la acest termen, atît de drag cineaştilor — a regiei e confirmată şi de succese şi de deficienţe. De *Setea*, *Lupeni 29* sau *Tudor*. Dar şi de agitaţia inutilă a aparatului, de transplantarea cîte unui efect fără raport cu ideea filmului şi

1. Fănuş NEAGU:

1

■ Vreau să precizez dintru început că *Lumină de iulie* e un film la care noi ţinem, în ciuda marilor lui lipsuri.

— *E singurul dintre filmele prezentate în 1963 a cărui acţiune se desfăşoară în satul contemporan.*

— Nu numai de asta. Au mai rămas în el unele fragmente — e adevărat, mici — din drama care forma corpul acelei povestiri: cavalcada, adăparea cailor, antrenarea lor...

— *Acestea sînt însă nişte episoade periferice. Care e de fapt drama!*

— Drama? A fost exprimată clar de Mircea Mureşan în revista „Cinema“.

— *Sînteţi deci de acord cu formularea care i s-a dat. S-o cităm:* „În istoria omenirii a sosit momentul tragic al despărţirii oamenilor de cai. Calul, minunatul animal de care omul şi-a simţit legat destinul în timp de pace sau război, în cursul mileniilor, animalul inteligent şi frumos, credincios şi puternic, devine în zilele noastre anacronic, e gonit spre dispariţie de tractoare, de maşini, de avioane. Calul se duce, piere şi omul îşi smulge din suflet un etern sentiment de afecţiune, un sentiment devenit anacronic“. *Unii cronicari şi-au exprimat însă opinia că însăşi* „problema despărţirii omului de cai e anacronică, de mult depăşită“...

— Într-adevăr, acest lucru ţin neapărat să-l spun în alt număr al revistei „Cinema“, ca şi în „Contemporanul“, un cronicar — Călin Căliman —, atingînd parcă de multe ori albul hîrtiei cu lemnul, nu cu peniţa, s-a lansat în afirmaţii de felul acesta, pe alocuri cu abuz de injurii. Dar la Conferinţa pe ţară a scriitorilor, prozatorul Al. Ivan Ghilia, care cunoştea scenariul, intuind probabil că vor veni unii cu obiecţii de felul celei de mai sus, a povestit o întîmplare foarte asemănătoare cu cea

cu stilul său general, de coexistența procedeului sofisticat cu eroarea elementară. O discuție — de pildă despre descoperire artistică și manierizare în regia noastră — ar fi interesantă. Pentru moment, discutăm scenariul literar...

E greu să nu constatăm decalajul în raport cu dezvoltarea prozei sau dramaturgiei, genuri înrudite, dar cu care scenariul nu se confundă. Cu excepții fericite, decalajul persistă în producția curentă care mai recurge la șabloane sau se abate uneori de la cerințe elementare de construcție a situațiilor și caracterelor. *Cînd primăvara e fierbinte* sau *Partea ta de vină* au schițat probleme interesante și le-au pierdut pe drum îndreptînd fabulația spre banal, în primul caz, spre enigmă și detecțiune în al doilea. În *A fost prietenul meu* unde scenariul a izbutit de asemenea bune momente de expresie discretă, sugestivă, mai ales în scenele dintre copil și ilegalist, motivarea, condiție indispensabilă, era deficitară. Narațiunea făcută de un copil cuprindea aprecieri și observații neverosimile în raport cu naratorul.

Denivelările pot fi observate și din alt unghi. Să comparăm proza lui Al. Ivan Ghilia cu dialogurile scrise pentru filmul *Mîndrie* sau literatura lui Paul Anghel cu scenariul la *Aproape de soare*. Operația se poate repeta și cu scrisul lui N. Țic în raport cu *Cinci oameni la drum*.

Să fie o minimalizare a genului? Minimalizarea se observă într-un singur domeniu, al comediei cinematografice. Acolo majoritatea încercărilor s-au menținut cu hotărîre în vodevil și la înveșmîntarea cu straie noi a unor încurcături venerabile. Comparînd *Vacanță la mare* cu *Ilie face sport* e greu să descoperim progresul ce se impune în alte sectoare ale filmului.

În alte genuri nu cred că alcătuirea de scenarii să fie apreciată ca o ocupație măruntă. Dimpotrivă, se poate observa în *Mîndrie* ori în *Partea ta de vină* tendința spre întrebările artistice mai noi. Dezlegările sînt însă bruscate și se tinde la compensarea inconsistențelor prin momente de „pură plastică cinematografică", prin fotografii impresionante — avem, lucru de seamă, operatori excelenți — ale procesului de producție... În literatură, asemenea stăruință care maschează omul și problemele lui a fost denumită tehnicism. Reprezintă, de asemenea, o etapă depășită.

Principala cauză a denivelării constă, cred, în faptul că scriitorul devenit scenarist e prea puțin preocupat de film, ceea ce dovedește că problemele specificului sînt greu de înlăturat, oricum le-am denumi. Scenariul e croit ca o nuvelă, roman sau piesă — după preferință. Fie pe parcurs, fie — mai frecvent — după discuțiile de la studiou, scriitorul își dă seama că materialul nu încape și nu se potrivește cu ampla lui croială. Dacă această modestă terminologie artizanală supără pe creatorii cu nimb, să le amintim că un mare înaintaș care se dorea bun meșteșugar a stăruit în comparația scrierii literare cu fabricația conștiincioasă a unei perechi de ghete! Urmează modificările, bruscările și uneori șablonizările.

Dacă scenaristul descins din prozator sau dramaturg s-ar gîndi suficient la rostul activității sale, la faptul că scrisul lui e o fază — esențială, dar urmată de altele, destul de numeroase — dintr-o creație de echipă, ar ști să caute și să evite. Să caute momente pe care să le potențeze regia, operatorul, montajul. Tăcerea care învăluie ieșirea pretorului din *Setea*, mișcarea maselor în contrapunct cu destinele individuale din *Lupeni 29*, efectele monumentale din *Tudor* au fost gîndite de scenarist — dar gîndite cinematografic. Să evite mai ales verbalismul. Nu există barem cu privire la cantitatea dialogului în film. Dar — fără a mai insista asupra problemei — căci „Cinema" i-a consacrat o dezbatere — e știut că în multe filme de-ale noastre se vorbește exagerat. Artist al cuvîntului, cum amintea, mai glumeț, mai supărat I. Băieșu, scenaristul înmulțește cuvintele, le face uneori să se sclipească în efecte discutabile literar și — fără dubiu — obositoare și ineficace în film.

Soluția a fost sugerată de Eugen Barbu și de Gopo, care au vorbit de colaborare. Gopo a citat mai multe cupluri cunoscute de regizori și scenariști. Ar fi de adăugat De Sica-Zavattini. E vorba însă de colaborare efectivă și permanentă, nu de o supervizare regizorală care să răstoarne scenariul terminat. O colaborare conștientă de necesitatea schimbului și controlului reciproc, în stare să-l facă pe scriitor să vadă cum se prelungește cinematografic plăsmuirea lui, iar pe regizor să înțeleagă că nu va putea compensa crăpăturile unui personaj, neverosimilul unei situații printr-un unghi inedit. Încrucișarea de florete dintre doi oameni evident talentați ca Eugen Mandric și Iulian Mihu arată că o astfel de colaborare nu se obține ușor. Mi se pare însă indispensabilă.

Silvian IOSIFESCU

ANACRONIC SAU ACTUAL 2. Gh. NAGY: SURPRIZA ECRANULUI 3. B. MEIROVICI: O EXPERIENȚĂ UTILĂ

Regizorul Mircea Mureșan afirma în articolul său din numărul 9 că din scenariul lui Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru scris pentru filmul Lumină de iulie „s-ar fi putut face un film mare, premiabil la orice festival din lume, un film realist-socialist despre modernizarea existenței țăranilor, despre fenomenul mecanizării agriculturii." Mai mulți cititori și-au exprimat nedumerirea în legătură cu această afirmație.

În legătură cu aceasta am cerut părerea unuia dintre cei doi scenariști ai filmului, scriitorul Fănuș Neagu, regizorul Gheorghe Nagy, precum și redactorul filmului, Beno Meirovici. Publicăm răspunsurile lor în cadrul discuției noastre despre scenariul cinematografic, deși fiecare dintre cele trei opinii rămîne într-o măsură subiectivă și explică numai parțial slăbiciunile filmului discutat.

din scenariul nostru, întîmplare din care el chiar credea că ne-am inspirat. Aceasta e o dovadă că astfel de lucruri s-au petrecut într-adevăr în anii din urmă în gospodăriile colective. Noi ne-am inspirat dintr-o întîmplare petrecută în Bărăgan. Ghilia a povestit o întîmplare din Moldova, din comuna Țibucani, unde e președinte Gheorghe Maftei, Erou al Muncii Socialiste. La fel ca și în scenariul nostru inițial, primul lucru pe care l-au făcut cei din Țibucani cînd au înființat colectiva a fost să trimită delegați în Banat și să cumpere șapte vagoane de cai — ca să aibă și ei, cei care n-au avut niciodată! Bineînțeles, peste ani, gospodăria dezvoltîndu-se și fiind deservită de un parc impresionant de tractoare și alte mașini agricole, colectiviștii au trebuit să renunțe la caii în care băgaseră banii aproape degeaba. Dar mulți din oameni s-au opus, fiindcă ei ajunseseră tîrziu la ceea ce alții avuseseră întotdeauna. Înțelegeau că trebuie să se despartă de caii care deveniseră o povară în gospodărie, înțelegeau, dar nu puteau. Eu sînt din părțile Brăilei și la noi, de asemenea, oamenii își iubeau așa de mult caii, încît să nu fi avut cai însemna pentru ei să nu fi fost oameni. Nu vreau să fac nici un fel de absolutizări și nu consider că această temă trebuia tratată ca o ciudățenie. E vorba de un aspect particular al psihologiei țăranilor, care apare într-o lumină nouă în contextul realității socialiste, semnificînd transformarea conștiinței, a modului de a fi al țăranului.

— *Dar în film pasiunea pentru cai nu-și dezvăluie asemenea semifabricații.*

— Pentru că nu mai e vorba de ea în film. Nu ne-am gîndit de loc la început, nici eu, nici Vintilă Ornaru, ca în film să existe o poveste de dragoste siropoasă, nu exista acel trio desuet, învechit și nefăcînd parte din corpul filmului. Pe parcurs însă ni s-a sugerat, colaboratorii noștri din studio au cerut să dăm filmului o turnură amoroasă. Nu exista nici inginerul acela care vine din afară. Aceasta a fost o idee nefericită, inspirată de cele mai proaste schițe „agricole". Pe noi ne preocupau o serie de probleme din viața gospodăriilor colective care, în film, ca și în viață, urmau să-și găsească rezolvarea în cadrul gospodăriei, datorită comuniștilor din sat și tuturor celorlalți colectiviști. Eu, de fapt, niciodată n-am știut cine este acest personaj — inginerul Anton Vișan — și dacă încerc să-mi amintesc de el, mi-e foarte greu și mă încurc fiindcă scenariul a avut 19 variante. Ne-am lăsat convinși de redactorul filmului și am făcut ca prin scenariul nostru să treacă rînd pe rînd problema culturii porumbului, a defrișărilor, a aprovizionării cu zarzavaturi a orașelor, etcaetera. Nu vreau să spun că acestea sînt probleme de suprafață. Dimpotrivă. Importanța lor e evidentă nu numai pentru cei care cunosc satul. Dar tot atît de evidentă este greșeala colaboratorilor noștri din studiou care ne ofereau diferite „povești de la țară" în timp ce mie mi se părea că unii din ei dădeau prima dată ochii cu cîmpia exact în zilele cînd se filma *Lumină de iulie*.

Apoi a intervenit stîngăcia regiei. Amîndoi scenariștii ne-am opus din toate puterile atunci cînd regizorul și redactorul filmului sugerau ca țăranii să apară *cu toții* în costume de gabardină și mișcîndu-se în interioare atît de luxoase încît te mirai cum naiba nu există pe acolo și o masă din vremea lui Ludovic al XIV-lea.

Tot respectul pentru operatorul Ovidiu Gologan care a încercat să salveze în imagine ceea ce se mai putea salva.

Eu continui însă să aștept marele film romînesc și marele film romînesc despre țărani. E păcat că unii nu înțeleg că filmul despre țărani poate să stîrnească interesul tuturor spectatorilor de la orașe și de la sate. Am fost întrebat dacă doresc să continui colaborarea cu cinematografia. Deși am în spate trei ani de muncă pe care o consider goală, am de gînd să mai scriu scenarii. Am și scris o poveste — și tot despre țărani — pentru un film pe care vrea să-l facă Mirel Ilieșiu. Sper că experiența de pînă acum se va dovedi utilă, atît scenariștilor, cît și regizorilor și redactorilor.

2

■ *Se spune că filmul dumneavoastră ar fi putut să ia un premiu internațional.*

— Nu sînt de acord cu cei care așteaptă ca fiecare film să fie o operă de virtuozitate. Fără a nega caracterul interesant al temei enunțate de Fănuș Neagu, trebuie să fim de acord că despărțirea oamenilor de cai nu este nici pe departe problema cea mai importantă a satului nostru contemporan. Noi am vrut să facem înainte de toate un film folositor, care nu numai să oglindească procesele care au loc în satul nostru, dar să și intervină direct și imediat în viață, influențîndu-i cursul.

— *Socotiți că filmul și-a atins scopul?*

— Într-o măsură, da. Iar pentru slăbiciunile lui am fost criticați; noi primim această critică. Trebuie să vă spun însă că prezentînd filmul în regiunea Galați, colectiviștilor, el a fost bine primit. Nu pentru că sătenii ar fi mai puțin exigenți. Ei au salutat însă eforturile noastre de a ne apropia de viața contemporană a satului.

— *Vă rog să ne vorbiți despre această apropiere.*

— Nu e suficient să urmărești viața din mediul despre care scrii, adică nu e destul să te documentezi în felul în care ai studia la Muzeul Satului. Pentru că poți trăi multă vreme la țară și să nu cunoști satul mai bine decît l-ai cunoscut la Muzeul Satului, dacă îți scapă nuanțele sufletești din viața oamenilor, dacă nu le pătrunzi semnificațiile.

— *Se pare că scenariul lui Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru ofereau în acest sens unele premise.*

— Scenariul inițial era într-adevăr mai bun, ca literatură. Oamenii erau descoperiți într-un mod mai interesant. Dar nu erau înfățișați în acțiune, stările sufletești nu erau exteriorizate în așa fel încît ele să capete valoare cinematografică. Scenariul n-avea propriu-zis un subiect. Era puțin ilustrativ-poetic, în ultimă instanță banal.

— *Dar „banalitatea" subiectului nu-i sperie pe unii regizori de film.*

— Se întîmplă însă un lucru curios: citești o bucată literară, ți se pare foarte bună și o și vezi ca film; totuși, transpusă pe ecran, nu-i mai regăsești valorile.

— *E poate vina regiei.*

— Există însă și unele stiluri literare pe care filmul nu le mai poate echivala. Cred, de pildă, că proza lui Șolohov „nu dă rezultate" pe ecran. N-am reușit încă să ne dăm seama că ecranul nu primește tot ce i se oferă și mai ales nu restituie valorile identice cu cele pe care i le încredințăm. N-ați observat cu cîtă emoție așteaptă regizorii vizionarea materialului filmat? Nu există niciodată o garanție că scena interpretată în fața aparatului de filmat va produce, proiectată pe ecran, aceeași impresie pe care ți-a făcut-o în scenariul literar, în decupaj sau privind-o pe platou cu ochiul liber. Totdeauna ecranul sau ridică sau scade efectul scenei.

— *Un fel de joc al hazardului?*

— Un fel de joc — da. Numai că depinde cine pe cine „joacă". Dacă ești un regizor timid, te „joacă" ecranul pe tine. De aceea, pe marii regizori eu parcă îi văd biciuind ecranul: Așa vreau, așa vei fi! Și astfel, din acest joc, din acest miraj, ei cîștigă procente în plus de calitate. Nu e un mister sau o vrăjitorie, dar sînt niște legi pe care probabil nu le-am descoperit încă, niște nuanțe care... Dar și cei mai mari maeștri, și ei văd materialul filmat, nu din curiozitate, ci ca să vadă ce la va spune ecranul.

Lumină de iulie a fost o experiență. Acum încep să înțeleg ce ar trebui făcut. Vreau să mai realizez un film cu țărani. Azi, la noi în sate nu se mai înjunghie tinerii la horă, viața ne oferă niște stări sufletești mai calde, mai nuanțate, mai subtile și de aceea mult mai greu de înfățișat. De obicei spectatorilor le plac filmele intens dramatice sau foarte comice. Totul cu „foarte": foarte dramatic, foarte spectaculos. E normal ca oamenii să vrea să vadă la cinematograf ceva deosebit.

— *Din acest punct de vedere reproșați scenariului lui Fănuș Neagu și Ornaru o anumită „banalitate"?*

— Spectatorul vrea să fie emoționat puternic.

— *Depinde cum.*

— Într-adevăr, viața contemporană ne cere mult talent și pricepere în a ști *cum* să faci filmul și *cît* de bine să înfățișezi noile aspecte ale vieții.

3

■ — *Ați fost redactorul filmului de la faza de proiect?*

— Nu. Eu l-am preluat într-o formă avansată de la Octav Pancu-Iași, în acea vreme redactor al studioului. Din acel moment și pînă la realizarea filmului scenariul n-a suferit modificări esențiale în ce privește subiectul, personajele și evoluția acestora. Ne-am străduit — scenariștii, regizorul și redactorul — să îmbunătățim dialogul, să simplificăm povestirea, să clarificăm relațiile dintre eroi etc.

— *Deci: îmbunătățiri, îmbunătățiri ... și cum apreciați rezultatul?*

— Despre aceasta a vorbit Gheorghe Nagy și sînt de acord cu el. Aș vrea să adaug că greșeala noastră și deci și a mea, ca redactor al filmului, a fost aceea că sesizînd lipsurile scenariului inițial și constatînd că el nu corespunde cerințelor celor mai stringente pe care *în acel moment* viața însăși le punea în fața studioului — (era vorba de primul nostru film închinat satului colectivizat), în loc să amînăm realizarea lui, am procedat la o drămuire a elementelor sale. Cînd mai simplu ar fi fost să comandăm — chiar acelorași autori — un alt scenariu.

Desigur că în cazul de față scenaristul se poate referi la lipsurile regiei și ale redacției, regizorul poate reproșa inconsistența dramaturgică a scenariului și capriciile turnării. Dar după ce vom termina cu toții să ne întoarcem către cel din dreapta sau din stînga, ne vom da seama că în spatele nostru, al tuturor, se află spectatorii. Îndatoririle și răspunderile noastre față de ei sînt egale și în raport cu cerințele lor nu există nici un fel de justificări pentru rămînerea în urmă a filmelor noastre în nici unul din compartimentele lor.

— *Și deci perspectiva...*

— În anul care s-a scurs, Consiliul Cinematografiei și creatorii din studioul „București" s-au străduit să realizeze cîteva filme de calitate inspirate din viața satului. În 1964 vor fi vizionate două filme despre satul de azi — *Dragoste lungă de-o seară* (regia: Horea Popescu, scenariul: Al. Ivan Ghilia) și comedia *Un surîs în plină vară* (regia: Geo Saizescu, scenariul: D.R. Popescu), și un al treilea despre evenimente petrecute la țară în anii 1945—1946 — *Comoara de la Vadul Vechi* (regia: Victor Iliu, scenariul: V. Em. Galan). Fără îndoială că la sporirea eforturilor studioului în acest domeniu, experiența filmului *Lumină de iulie* s-a dovedit și se va dovedi utilă.

cinema

CRONICA

O producţie a studioului „Bucureşti". Scenariul şi regia: Ion Popescu Gopo. Imaginea: Ştefan Horvath. Muzica: Dumitru Capoianu. Decorurile: Marcel Bogos. Sunetul: Ing. Dan Ionescu. Cu: Radu Beligan, Gr. Vasiliu-Birlic, Eugenia Popovici, Emil Botta, Ion Manu, Marcel Anghelescu, George Demetru, Liliana Tomescu, Ştefan Tăpălagă, Irina Petrescu, Niculescu Cadet, Viorica Oana Popescu, Horia Şerbănescu, Ovid Teodorescu, Dem. Savu, Florin Piersic, Jean Lorin Florescu, Tudorel Popa, Ileana Firea şi alţii.

PAŞI SPRE LUNĂ



După al treilea film cu actori regizat de Ion Popescu Gopo: *De dragul prinţesei* (1960), *S-a furat o bombă* (1962) şi *Paşi spre lună* (1963), nu-mi pot stăvili dorinţa de a revedea capodoperele realizate de acest remarcabil creator în genul său „tradiţional", scurt metrajele de desen animat *(Scurtă istorie, Homo Sapiens, 7 arte, Alo, Hallo!)*, filme care i-au făcut cunoscut numele pe toate meridianele. Sentimentul acesta de nostalgie izvorăşte dintr-o îngrijorare legitimă: niciodată Gopo nu a fost mai la înălţime, mai inimitabil, mai simplu şi mai original ca în „scurtele" sale „istorii". Artist complex, în filmul de desen animat Gopo *e imitat*, avînd asupra confraţilor săi atît din ţară, cît şi din străinătate, o puternică influenţă (s-au şi făcut auzite voci despre apariţia unei aşa-numite „şcoli" a desenului animat romînesc). Continuarea suitei sale de „scurte istorii" în desen animat, prin reabordarea unuia şi aceluiaşi erou, l-ar fi dus, cel mult, pe artist, spre o autopastişă, evitabilă totuşi printr-un exigent control asupra sa însăşi. Din fericire, ştim că regizorul nu a renunţat definitiv la desenul animat. Investigaţiile sale pe pelicula de nouăzeci de minute, cu actori şi conflicte „literare", continuă să rămînă căutările unui artist, mai mult sau mai puţin fructuoase, izvorite din dorinţa lărgirii atît a mijloacelor sale de expresie, cît şi a cuprinderii unui şi mai amplu cerc de spectatori. În filmul cu actori, îndeosebi în *S-a furat o bombă*, regizorul îşi autocataloga secvenţele drept „elogii aduse marilor clasici ai cinematografiei mondiale". Gestul era pe cît de original, pe atît de ingenuu. Critica din ţară şi din străinătate l-a afirmat sau l-a contestat, dar, ceea ce rămînea valabil, era unanim recunoscut: Gopo începuse să facă incontestabili „paşi spre... film" şi chiar dacă cocheta cu epoca cinematografului mut, convingea că are de spus ceva *al său* cu drept de cetăţenie în artă, demn de atenţie şi, mai ales, de încredere. Conţinutul de idei al filmului *S-a furat o bombă* era profund uman, contemporan şi plin de acuitate publicistică, iar forţa sa de convingere şi de emoţionare cu nimic mai prejos de mesajele transmise omenirii prin *Scurtă istorie* sau *Homo sapiens*. Însăşi construcţia epică a subiectului şi modalitatea de tratare a lui denotau justeţea abordării de către Gopo a filmului „jucat". Analizat pe baza unor astfel de considerente, mi se pare că ultimele „elogii" pe peliculă, aduse de astă dată de Gopo înaintaşilor zborului spaţial *(Paşi spre lună)* constituie în totalitatea lui încă un pas făcut de regizor spre filmul artistic de lung metraj, pas care chiar dacă n-are vigoarea unei înaintări impetuoase, are graţia şi fragilitatea pasului de balet.

Gopo nu-şi propune în acest film să facă retrospecţia mijloacelor de zbor imaginate sau realizate de om în năzuinţa sa dintotdeauna de a se înălţa mai sus, ci mai mult caută pretextul unor evocări spirituale, invitaţia spre meditaţie, dialogul cu un spectator cult, sensibil, perspicace, capabil să-i vadă filmul dincolo de ecran. Ideea e îndrăzneaţă, scopul e temerar, dar nelipsit de riscuri. Filmul, conceput ca un pregeneric la o peliculă scrisă de istorie în desfăşurarea cîtorva secole, ba chiar milenii, receptat la limita celor 90 de minute cinematografice, ne dezvăluie o latură insolită a creaţiei lui Gopo. Incursiunea sa lirică în istoria zborului e o înlănţuire de sonete şi crochiuri uşor şăgalnice, uşor nostalgice, uşor filozofice. Artistul şi-a propus să emoţioneze şi să convingă prin amuzament, folosind ca modalitate de abordare a unora dintre cele mai profunde probleme care au frămîntat geniul uman de-a lungul timpului, umorul discret, aluzia uneori nelipsită de echivoc, poanta de epigramă fără cuvinte, amintirea nelipsită de haz. Totul constituind verigi în lanţul unei ingenioase traversări a epocilor vieţii umane pe planeta noastră, cu escale scurte consumate de omul modern care îşi luminează calea prin istorie cu o simplă brichetă, prin grotele oamenilor primitivi, prin templele antichităţii, pe Olimpul ridiculizat al zeilor, prin Renaştere sau prin evul mediu inchizitorial, prin visele materializate ale lui Jules Verne sau prin laboratoarele de creaţie ale primilor artişti-ingineri, începînd cu atelierul cutezătorului Leonardo da Vinci şi terminînd cu Traian Vuia, cu Aurel Vlaicu şi cu creatorii celor dintîi nave spaţiale din epoca noastră.

Retrospecţia se încheie însă printr-una din acele idei strălucitoare pe care Gopo le transferă din filmul său de desen animat, în filmul artistic cu actori: O dată ajuns în lună — deocamdată pe plan imaginar — eroul lui Gopo (Radu Beligan) constată că întruchiparea visurilor lui, femeia rîvnită care îl ademenea din înălţimi cosmice, nu se află pe cornul de staniol al primului satelit natural al Terrei,



Irina Petrescu şi Dem. Savu în plină mitologie (Artemis şi Zeus).

dă filmul
e îndrăz-
, dar ne-
conceput
culă scrisă
a cîtorva
, receptat
e minute
zvăluie o
i lui Go-
că în is-
înlănţuire
şor şăgal-
uşor filo-
us să emo-
rin amu-
nodalitate
intre cele
are au fră-
-a lungul
et, aluzia
c, poanta
amintirea
onstituind
ingenioase
ţii umane
cale scurte
rn care îşi
torie cu o
tele oame-
plele anti-
iculizat al
sau prin
ial, prin
lui Jules
oarele de
i-ingineri,
ezătorului
minînd cu
Vlaicu şi
nave spa-

însă prin-
ălucitoare
din filmul
filmul ar-
ajuns în
plan ima-
(Radu Be-
ruchiparea
nită care
i cosmice,
staniol al
al Terrei,



Radu Beligan arbitrînd un „conflict" între Gopo şi... Cupidon în timpul filmărilor. Evident, Gopo este cel care are dreptate.

ci undeva într-o altă constelaţie şi mai îndepărtată în „înălţimi". Va porni desigur spre ea... Şi de acolo mai departe şi poate încă mai departe în veşnica şi neobosita căutare care îl va face pe om stăpîn al universului. În aceasta constă mesajul filozofic major al ultimului film semnat de Gopo, idee plină de poezie care, dincolo de ilustraţiile animate cu mai multă sau mai puţină vervă, răzbate din albumul de celuloid înnobilînd pelicula talentatului artist.

Două secvenţe mi se par excepţionale: secvenţa Galileo Galilei şi secvenţa Leonardo-Gioconda. Ambele conţin cheia unei căutări artistice întreprinsă de Gopo în filmele lui cu actori. În prima secvenţă, realizată cu mijloacele music-hall-ului, eroii lui Gopo se exprimă în cuvinte articulate, ei comunică prin vorbe, se bucură sau urăsc prin expresii omeneşti *declarate*. În cea de-a doua eroii tac şi secvenţa nu pierde nimic din forţa ei comunicativă, ideile artistului ajung la spectator fără ca eroii să le exprime prin cuvinte. Ambele modalităţi sînt deplin viabile, deoarece secvenţele citate au în *dramaturgie* o încărcătură emoţională firească, simplă, uşor de transmis. Acelaşi procedeu folosit în alte secvenţe (Califul, Mercur, Artemis, Cupidon, Îngerul sau Alchimistul) pierde din forţa emoţională, prin sărăcirea pe care exprimarea onomatopeică o aduce ideilor, reduse de scenaristul-regizor la simple ilustraţii.

În secvenţele în care Radu Beligan are de tratat un *material dramaturgic*, actorul e cuceritor, plin de farmec, senin, de o candoare comunicativă pe care numai un artist cu o amplă gamă de expresie o poate realiza. În rest, actorul e nevoit să se limiteze la un simplu surîs, uneori jenat parcă de lipsa unei complexe indicaţii regizorale, alteori trece static pînă la stereotipie dintr-o secvenţă într-alta, fără evoluţia firească pe care Gopo ar fi putut-o obţine de la un artist de talia lui Radu Beligan.

Imaginea, semnată de Şt. Horvath, e îngrijită, deseori plină de nerv, luminoasă, fără a cădea în idilism, realistă pe cît permitea alegoria *Paşilor spre lună*. Muzica lui Dumitru Capoianu depăşeşte deseori factura ilustrativă a filmului, convingîndu-ne încă o dată de talentul multilateral al acestui compozitor.

Un aport meritoriu în realizarea acestei fantezii cinematografice l-a avut inginerul Al. Popescu, fratele regizorului, creatorul filmărilor combinate, fără de care această peliculă ar fi fost de neimaginat. Uneori rezolvarea tehnică a secvenţelor îl împinge pe regizor spre jocul cu aparatul de filmat, dar jocul său rămîne agreabil, amuzant şi, în ingenuitatea lui, nelipsit de farmec.

Regizorului, pentru viitorul lui „pas spre... film", i-aş recomanda cu căldură căutarea unui scenarist care, preluîndu-i ideile mai întotdeauna preţioase şi pline de originalitate să le dea o mai adecvată substanţă dramaturgică, un dialog firesc şi o expresie mai elevată, Altfel, gazetarii viitorului nu vor scrie, cum prorocea Gopo într-un interviu acordat revistei noastre, că „înainte de acest film (avea în vedere al cincilea film al său cu actori) a mai realizat cîteva, printre care şi unele desene animate", ci, poate: „Gopo a realizat cinci mari desene animate şi alte cîteva, printre care unele lung metraje cu actori".

Ioan GRIGORESCU
Foto: S. SMIRNEA

CARNET CINEMATOGRAFIC

„Generalul" şi „locotenentul"

Ce uşor mor în noi — spectatori, critici, creatori etc. — emoţiile filmelor mari! Ce-i drept, au parte de o moarte pe cît de uşoară, pe atît de onorabilă, şi iată cum. Nu neg că la bază e entuziasmul, un entuziasm sufocant. Pe nesimţite însă le gîtuim, ele îşi pierd respiraţia şi, în cele din urmă, se usucă. În virtutea inerţiei entuziasmului (există şi aşa ceva: inerţia entuziasmului! — gîndiţi-vă bine...) continuăm să ne închinăm lor, deşi ele au murit; le îmbălsămăm — ca pe mumii —, le coborîm în cripta dogmei, la care — iar nu neg — mergem deseori în pelerinaj, covîrşiţi de sentimentul intransigenţei. Ne gîndim prea puţin la ceea ce înseamnă „o emoţie vie", cum obişnuim să ne exprimăm după un film mare. O emoţie vie e o emoţie care trebuie să nască la rîndul ei viaţă, adică acea supremă capacitate de a capta permanent alte emoţii; o emoţie deschisă; o emoţie creatoare. Aşa mi s-a întîmplat — poate şi altora — cu Buster Keaton, după ce am

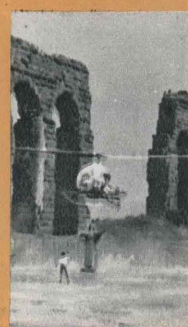




văzut Generalul, pe care-l socotesc cel mai bun film al anului. Mi-am mumificat foarte rapid emoţia, am coborît-o şi mai repede în criptă: magnifica impasibilitate a lui Keaton — nimic care să-i stea alături, nimic care să mă mai solicite. Îngenuncheat în faţa idolului — nu mai aveam „ochi" pentru altceva, pentru alte „modalităţi". După „faţa" lui de fier — orice alte fizionomii mi se păreau excesive, „făcute", false. Primele secvenţe ale „Navei" lui Jerry Lewis le-am privit, aşadar, cu enervare: evident — prea multe grimase, prea mulţi „ochi saşii". Dar deodată — din clipa ridicării lui de acasă, în noaptea nunţii, pentru a fi dus la „căminul burlacilor" — tipul m-a curentat, jocul, a căpătat interes, ca pînă la urmă să mă convingă, cu cît era mai excesiv! Puţin probabil ca „idolul" Keaton să nu mi-o fi permis, dimpotrivă. Şi mai puţin probabil ca Jerry Lewis să nu cunoască impasibilitatea „Generalului", dar îndărătnicia cu care o respinge merită toată atenţia. „Independenţa" lui comică (e un fel de a spune, căci în arta lui se reiau multe din expresiile comediei clasice americane, „independenţa" o folosesc doar ca să subliniez opoziţia la „idol"...) nu e suficient explicată prin personalitate, ci, cred eu, prin sensibila evoluţie socială la care trebuie să reacţioneze comicul. Între „locomotiva" lui Keaton şi „nava" lui Lewis este, o dată, distanţa tehnică dintre stadiul maşinii cu aburi şi cel prenuclear şi, încă o dată, distanţa psiho-socială dintre civilizaţia americană încă ingenuă, naivă (cu generali care nu ştiu că sub masa consiliului lor de război se ascunde un spion) şi cea absurdă, violent, tehnocratizată, birocratizată (hărţuind omul pînă în patul conjugal!). În faţa acestei evoluţii — Lewis pare să indice prin „jocul" său abuziv că impasibilitatea unui Keaton nu mai e singura poziţie comică sau — mai exact — că ea nu trebuie absolutizată: „Nu mai pot fi impasibil, îmi vine să urlu, să mă dau peste cap, să mă strîmb, nu mai ştiu ce să fac, mă apucă nebunia, ce vreţi? Mi se impută o navă la preţul ei ameţitor, navă care mi s-a predat printr-o simplă strîngere de mînă a superiorului meu. Credeţi-mă, urletul meu, grimasele mele sînt încă palide faţă de furia mea... Şi aţi mai vrea să fiu de piatră, precum clasicii înţelepţi? Nu sînt deocamdată clasic, nu sînt înţelept, nu sînt de piatră — sînt om!" Acesta ar fi — în auzul meu — monologul interior al „locotenentului" care are toate şansele, după cîte se aude, să ajungă „general" în armata de prim rang a comicilor lumii. E un comic exacerbat, exasperat, prea viu, prea proaspăt pentru a nu ne interzice — cu desăvîrşire — greşeala unei mumificări rapide a emoţiei produse.

Metafora

Începutul şi finalul din Dolce vita pot fi considerate două metafore antologice: prima, transportarea unui Cristos cu elicopterul deasupra vilelor bogătaşilor romani, statuia aruncîndu-şi umbra pe terasele unde miliardarele fac plajă; ultima — pescuirea unui monstru marin care cu un fel de ochi ciclopic priveşte grupul orgiac. Cele două metafore susţin întregul film, ca doi piloni de granit, imposibil de mişcat. Ele sînt o sublimare perfectă şi precisă a sensului, aşa cum norii sînt metafora cea mai precisă, cea mai sublimată a respiraţiei terestre. În film — mai mult decît în oricare artă, presupun — metafora trăieşte acest regim al „formării norilor" din răsuflarea vieţii pe pămînt. Fără a cădea în „poetizare" lălîie, — întreaga desfăşurare a vieţii pe pînză emană aburi nevăzuţi, din care deodată (cu cît mai neaşteptat, cu atît mai bine) se încheagă imaginea care ne ridică deasupra solului, imaginea sintetică, atotînvăluitoare, luminînd mai adînc decît orice vorbă sensul din care s-a născut, aruncîndu-şi umbra pînă departe. Desigur, sînt cineaşti care desfid metafora, alţii care pur şi simplu nu o doresc, dar îndrăznesc să afirm că acest caracter vizual fundamental al artei noastre cheamă chiar şi pe cei mai declaraţi „duşmani ai metaforei" la a atenta... Să recunoaştem că în filmele noastre asemenea „atentate" au fost rare şi, mai cu seamă, departe de a rămîne memorabile. Poate din pricina unei „sobrietăţi" prea căutate, poate din alte pricini, în sfîrşit... Cert este că imaginea finală din Tudor se înscrie printre metaforele majore, desăvîrşite, ale ecranului. Fîntîna lîngă care moare Tudor, proiectată cu ciutura singuratică pe cer, e una din acele transfigurări de mare poezie, într-adevăr capabilă să te ridice deasupra solului, la înălţimea necesară îmbrăţişării unui destin, unui sens. Precizia e maximă, caracterul imparabil — de asemenea. Bratu şi Ciobotaru au găsit poemul final cel mai exact la capătul unei



epopei, oricum îmbibate de legendar, de liric — şi pînă atunci. Remarcabilă mi s-a părut şi „pregătirea" ei. Nimic nu o anunţa, urmărind filmul, „dramele pămîntului fără lege"; însă, imperceptibil, un gest al lui Petruţ ne obligă să simţim „o decolare": în casa unde se întîlneşte cu capii Eteriei, în clipa cînd simte trădarea, Tudor îşi desprinde rezolut pistolul, îşi scoate haina, rămîne în cămaşă — şi în această autodezarmare plină de nobleţe, sfidînd moartea, auzim „declicul" metaforei care a început să se înalţe; urmează încălecarea, gest oarecare, imediat însă încărcat de pulbere, căci nimeni dintre duşmani nu se împotriveşte! Priviri rapide între ei, plecarea în galop după el. Nici un fel de dialog. Tudor — singur, alb în cămaşă, pur — urmărit, ajuns. Cîmpul pustiu, cerul gol — fîntîna încă nu apare, dar totul şi-a pierdut conturul strict realist şi plutim intrînd deplin în nori. Ca deodată eroul să cadă şi să atingem punctul culminant de unde îi putem cuprinde viaţa, cu înţelegerea de vrajă a poemului închis laconic în ciutura aceea suspendată între adînc şi cer...

R. COSAŞU



Miracolul RUS





Rememorînd prima bobină cu care începe proiecţia *Miracolului rus* — secvenţa lansării lui Iurii Gagarin în Cosmos, urmată imediat de pagina de cronică ce ni-l înfăţişează pe Vladimir Ilici Lenin rostindu-şi discursul la dezvelirea monumentului lui Karl Marx la Moscova — mi-au răsunat în auz cuvintele marelui scriitor danez Martin Andersen Nexö: „Lumea veche s-a fălit cu faptul că a studiat soarele şi planetele şi că ar fi capabilă să le măsoare greutatea





pînă la ultimul funt. Dar ea nu era în stare să hrănească omenirea flămîndă. Revoluţia ne demonstrează că proletariatul trebuie să răstoarne totul pentru a face ordine: el începe cu împărţirea pîinii, şi va veni şi ziua cînd va zbura spre stele..."

Soţii Annelie şi Andrew Thorndike şi-au propus prin realizarea ultimei lor pelicule cinematografice de amploare un scop pe cît de generos, pe atît de dificil: sarcina de a înfăţişa „miracolul rus" prin documente de necontestat, nu numai prietenilor, ci şi acelor oameni care au în privinţa primei ţări a socialismului idei preconcepute, celor ce încă ignoră adevărata faţă a istoriei, categorie de spectatori pentru care dezvăluirea secretului acestui „miracol" trebuie să egaleze cu o descoperire de colosală importanţă. După opt sute de mii de kilometri străbătuţi de-a lungul şi de-a latul continentului sovietic, după o sută de mii de metri de peliculă „turnată pe viu", după o altă sută de mii de metri de cronică selecţionată din cele mai bogate arhive cinematografice ale lumii, după descoperirea a peste patru mii de fotografii de epocă inedite şi a patru sute de documente originale, cei doi regizori documentarişti s-au găsit în faţa unui material de proporţii gigantice. Le-au trebuit ani întregi de muncă pentru a selecţiona din cele 125 ore de proiecţie — cît măsura pelicula lor — numai trei ore, care să fie înfăţişate publicului sub titlul *Miracolul rus*.

Experienţa lor cinematografică de pînă acum era sumară: Un film-pamflet care îl viza pe Speidel, *Aceasta nu trebuie să se mai repete*, documentar-publicistic turnat în 1956, urmat un an mai tîrziu de *Concediu pe insula Silt*, o demascare a ex-generalului nazist Reinefarth, „călăul Varşoviei", şi recentul *Sabia teutonă* (1958) prezentat şi pe ecranele noastre. Pentru cei doi soţi — Annelie, o tînără învăţătoare

1. Soldaţi din Armata Roşie în 1918.

2. Subotnik în întreprinderile feroviare din Moscova 1919.

3. Aşa s-au clădit giganţii siderurgiei moderne: Combinatul metalurgic de la Magnitogorsk.

4. Vladimir Ilici Lenin la 7 Noiembrie 1918

ul

cinema CRONICA



din Mecklemburg, şi Andrew Thorndike, fost prizonier de război în Uniunea Sovietică, cineast — documentarist după reîntoarcerea în Germania democrată, autor al cîtorva scurt metraje de importanţă locală — *Miracolul rus* constituia o adevărată piatră de încercare. Au pus însă la baza filmului lor tot entuziasmul care le-a animat excepţionala idee, toată convingerea în adevărul lumii noi pe care ţineau s-o înfăţişeze din unghiul lor, omenirii, toată ştiinţa faptului că, în artă, pentru a convinge şi a emoţiona trebuie să păstrezi în centrul preocupărilor tale omul, lupta sa pentru eliberare, pentru înfăptuirea unei vieţi omeneşti.

Pelicula-document *Miracolul rus* e zguduitoare. Rusia prerevoluţionară, Rusia tătucului ţar, strivită sub umbra monstruos alungită a tronului de pe care tuna şi fulgera un biped cu statură de pigmeu, cu cap cît pumnul şi minte de copil, Rusia flămîndă şi dezbrăcată, muncind în iadul schelelor petroliere din Baku, în docurile din Astrahan sau pe ogoarele fără margini, dar vlăguite, reînvie din umbre şi lumini, ca un spectru cutremurător. Tătucul ţar ţine jurnal intim în care scrie ce a mîncat şi cît a dormit, se fotografiază în alură monumentală cu familia, îşi filmează prietenii la scăldătoare şi ţara lui îşi zornăie lanţurile într-un gigantic „pohod na Sibir" pe nesfîrşitul drum al Vladimirovkăi. Revoluţia, nepotolit vulcan purificator, dărîmă edificiul multisecular al Romanovilor, al moşierilor şi fabricanţilor, curăţă locul şi pune bazele unei lumi noi. Cele mai emoţionante momente ale acestui mare film sînt susţinute de sutele de metri de peliculă din timpul revoluţiei din Octombrie şi din luptele sîngeroase duse de tînăra Republică sovietică împotriva armatelor intervenţioniste. Pentru prima dată într-un astfel de context ne sînt înfăţişate documente cinematografice de nepreţuită valoare, cum sînt cele care au surprins cohortele sinistre ale intervenţioniştilor invadînd pămîntul sovietic, consiliile militare ale gardiştilor albi, statele-majore ale contrarevoluţiei, faţă în faţă cu fiinţa de neînvins, în ciuda faptului că era prost îmbrăcată, prost hrănită şi prost înarmată, a Revoluţiei. E meritul de necontestat al celor doi cineaşti selecţionarea acestui material excepţional, montarea lui într-o manieră apropiată de cea a reportajului senzaţional de înaltă calitate, capabilă să menţină atenţia spectatorului încordată la maximum pe tot parcursul filmului.

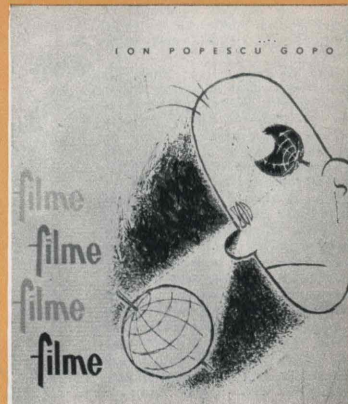
Nu cred că exagerez spunînd că vizionarea acestui film echivalează cu parcurgerea unei întregi biblioteci. Încă o dată, se dovedeşte marea forţă de convingere pe care o are cea de-a şaptea artă, ca şi justeţea situării ei pe locul celei mai importante arte.

Folosind pelicula turnată de-a lungul unei jumătăţi de secol de zeci şi sute de operatori cinematografici, soţii Thorndike au dat lumii o operă care îi situează printre cei mai marcanţi artişti ai documentarului contemporan.

Răzvan POPOVICI

5. Amiralul contrarevoluţionar Kolceak la o masă „prietenească" cu generalul francez Janin şi ofiţeri prusaci.





cinema CARTEA DE FILM

Un jurnal de creaţie

La sfîrşitul lui 1963, editura „Meridiane" a făcut publicului cineamator un cadou plăcut — volumul „Filme, filme, filme, filme" scris şi ilustrat de Gopo.

Este o apariţie ce trebuie salutată. „Filmele acestui romîn, cu numele derivat din Popescu, a ridicat Popeştii noştri, luaţi pînă deunăzi în glumă şi răspăr, pînă la prestigiul mondial" — scrie în „cuvîntul înainte" al cărţii maestrul Tudor Arghezi. Filmele lui Gopo erau primele care meritau, după ce inspiraseră adesea condeiul criticii cinematografice internaţionale, un „post-scriptum" al autorului. Realizînd, o dată cu versiunea romînă, traducerea cărţii în mai multe limbi, editura îi asigură cuvenita circulaţie internaţională. Însemnările apreciatului nostru cineast vin să deschidă un drum şi să reamintească tipăritorilor de artă obligaţii prea adesea trecute cu vederea.

Cine-l cunoaşte pe Gopo, cine l-a văzut lucrînd, concepîndu-şi desenele, explicînd unui actor ce trebuie să facă, „înnodînd" bobinele în cabina de montaj, îl înţelege şi-l admiră mai mult după lectura paginilor cărţii. Sincer, spontan, om de spirit, la fel ca în viaţă, în rîndurile scrise, Gopo este un cău-

tâtor nemulţumit de sine, un creator stăpînit de febrilitatea inspiraţiei, un duşman neiertător al lenevici intelectuale. La fel ca în film, el rămîne filozof, poet, umorist.

Dar volumul „Filme, filme, filme, filme" nu se adresează numai „iniţiaţilor". Scriind pe hîrtie şi nu pe peliculă, Gopo vorbeşte pentru toţi, pentru milioanele de spectatori romîni şi străini care i-au vizionat operele cinematografice, pentru cei care i-au pătruns gîndurile şi i-au apreciat strădaniile de a merge spre mai bine.

„Cînd mi s-a propus să scriu aceste rînduri, m-am şi gîndit să nu le scriu, ci să le desenez. N-am reuşit. Se întîmplă asta chiar şi desenatorilor!" (pag. 27). Confesîndu-se, Gopo a ales stilul vorbit, apropiat de povestirea orală. Condeiul i-a servit doar ca instrument de comunicare cu un public care nu era de faţă în momentul dezvăluirilor sale. Cartea nu s-a supus astfel nici rigorilor ştiinţifice ale unui studiu arid despre animaţie, nici n-a alunecat pe panta curiozităţilor ieftine. Cu pondere şi gust, cineastul ne mărturiseşte cîteva din „tainele" laboratorului său artistic. Depănînd filele acestei cărţi îngrijite, ai sentimentul că răsfoieşti un jurnal de creaţie în care se îmbină pasiunea cu luciditatea.

Gopo nu face însă numai o „causerie" agreabilă. Fără retorisme de catedră, cineastul povesteşte fapte importante, surprinzînd intimitatea procesului de creaţie. Volumul îşi cîştigă astfel certificatul necesităţii. Multe din subtitlurile cărţii marchează, sintetic, momente-cheie ale căutărilor artistice. Propriu-zis, aceste subtitluri nu împart volumul în tradiţionalele capitole, ci, mai de-





grabă, în instantanee de creaţie. Din lanţul unor astfel de instantanee se adună, rînd pe rînd, cele patru desene animate care i-au adus realizatorului popularitatea: *Scurtă istorie, 7 arte, Homo sapiens, Alo! Hallo!*

Omuleţul l-a făcut pe Gopo să se redescopere pe sine, să devină „Gopo-Sapiens" (cum îl numea, cu cîtva vreme în urmă, criticul francez Michel Capdenac). Soarta omuleţului n-a fost însă de la început atît de clară. „Trebuia să mă hotărăsc: va fi istoria costumului sau istoria omului" — notează cineastul încă în primele pagini ale cărţii. Şi Gopo a ales „...omul care-şi croieşte după măsura sa costumul şi universul său".

Realizatorul-scriitor îşi aminteşte nu numai frămîntările artistice soluţionate favorabil, ci şi nereuşitele. „Teatrul îl rezolvasem schematic, mult prea schematic chiar pentru posibilităţile unei schiţe caricaturale" — scrie Gopo. Sau, în altă parte: „N-am realizat secvenţa cu arhitectura decît parţial — e un moment slab din film".

Pentru cei care uitaseră că filmul este cea mai colectivă dintre arte, Gopo vine cu o întreagă listă de „vinovaţi" care au contribuit la realizările sale (inginerul Dan Ionescu, compozitorul Dumitru Capoianu, veteranul desenelor animate, Constantin Popescu — tatăl său — şi încă alţii).

Ilustraţia volumului (40 de desene) merită ea însăşi un studiu despre arta de caricaturist a lui Gopo. Desenele tipărite nu sînt cele din filme (unde procesul de turnare a cerut descompunerea mişcării), nu sînt simple schiţe de lucru. Ele reprezintă planşe noi, ilustraţii de expoziţie (sau, cum le numea cu alt prilej autorul însuşi „desene de sub sticlă").

Am reţinut, din multele desene realizate cu fantezie şi umor, „Bucăţică de soare", „Furat de muzică", „Comunicaţii pe glob", „Să filmăm original!", „A fi sau a nu fi" şi „Idei"

AI. RACOVICEANU

JURNALUL ANNEI FRANK

cinema

CRONICA

Anna Frank reprezintă un mesaj de dincolo de mormînt al unei adolescente nerealizate. Succesul universal al „Jurnalului" se datoreşte în primul rînd tocmai acestui mesaj; în America, în special, răspunde însă şi nostalgiei foarte persistente la americanul de rînd, către o lume mai pură, în care pot fi regăsite bucuriile simple şi fireşti ale copilăriei, pacea şi calmul unui cămin liniştit, eliberat de obsesiile şi neurasteniile civilizaţiei capitaliste; într-un cuvînt „Jurnalul Annei Frank" este şi o alegorie, alegoria inocenţei nimicite.

Către acest sens, spre o asemenea interpretare tinde şi ecranizarea lui George Stevens, care reia de fapt, cu excepţia unor episoade neînsemnate (spargerile din birourile lui Kraler, secvenţele din depozit), în concepţie şi în detalii, „tale-quale", dramatizarea lui Goodrich şi Hacket care a ţinut afişul ani de-a rîndul în S.U.A. şi în Europa.

Tehnica şi spiritul în care a fost interpretat jurnalul de către cei doi cunoscuţi textieri de pe Broadway are virtuţi evidente şi George Stevens le-a conservat în întregime: nici o tentaţie psihanalitică (şi cît de ispititoare ar fi părut ea în lumina unei anumite concepţii a teatrului modern), nici o încercare de dramă existenţialistă. Micul univers al Annei Frank, aşa cum apare în filmul lui Stevens, nu este un univers claustrat, nu are nimic din acel „L'enfer c'est l'autre" din acea spirală infernală care a devenit clişeu la modă în cinematografie şi literatură, cu tematica universului concentraţionar. Situaţia atît de frecventă de „sechestraţi" şi anume de sechestraţi fără speranţă a ispitit adesea la viziunea cea mai pesimistă asupra relaţiilor umane, la teoria după care, în asemenea împrejurări, viaţa de familie, convieţuirea îndelungată duc neapărat la o deteriorare ireversibilă a relaţiilor, la o ură gata oricînd să ţîşnească. Nimic din toate acestea în *Jurnalul Annei Frank*, cotidianul, pacea şi demnitatea căminului sînt ostentativ reabilitate, reprezintă o rază de lumină în împărăţia întunericului, şi aceasta, fără a idealiza relaţiile dintre oameni: cuplul Van Dan reprezintă ceea ce poate fi mai burghez în condiţiile date, iar dentistul exprimă poate cel mai fidel teroarea şi perplexitatea Victimei caracteristice, s-ar spune într-un anumit fel predestinate; dincolo de trăsăturile sale antipatice, de natura sa neurastenică



şi o cruzime dictată de boală şi de deznădejde regăsim abaterile unei fiinţe umane, omul lovit pe neaşteptate şi care nu înţelege ceea ce se întîmplă, căruia nu-i rămîne o altă armă decît resemnarea. Această interpretare pe care Gusti Huber o conferă unui personaj la urma urmei secundar, oferă surpriza cea mai consistentă a

Un pod părăsit adăposteşte dragostea atît de zbuciumată a celor doi tineri eroi ai filmului american Jurnalul Annei Frank.

Millie Perkins susţine în filmul lui George Stevens rolul dramatic al Annei Frank.



filmului (pe linia jocului actoricesc). Pe un asemenea fond răsare luminoasă figura Annei Frank, interpretată magistral de Millie Perkins care, literalmente, reînvie, una după alta, toate paginile jurnalului. Probabil tocmai faptul că a găsit o asemenea interpretă ideală a făcut pe regizor să manifeste un respect total versiunii teatrale, neomiţînd absolut nimic, inclusiv sentimentalismul lui Hacket şi Goodrich. Un asemenea respect integral a dus în fond la diminuarea efectului; fiecare secvenţă, mai bine zis scenă, emoţionantă şi plină de semnificaţii în sine, perfect valabilă pe podiumul unui teatru, ne îndepărtează pe ecran, tot mai mult de ceea ce ar fi trebuit să fie adevărată transpunere cinematografică. Spectatorul cel mai aplicat desfăşoară un efort de concentrare dramatică supraliniar. George Stevens a fost pus în faţa unei dileme dificile: orice soluţie „cinematografică", orice epicizare a jurnalului însemna o trădare, căci la urma urmelor textul Annei Frank nu era un text literar, ci viaţa însăşi.

Adevărul însă, ca o caracterizare a personajului, putea să meargă dincolo de litera jurnalului. Căci în definitiv — aşa cum sînt ei acum în film bătrînii Frank, soţii Van Dan, Kraler, Miep etc. — nu apar nici aşa cum au fost văzuţi de Anna, nici aşa cum au fost în realitate, ci pe baza unui compromis: un compromis între jurnal şi dramaturgie, un compromis străin cinematografului. Cu alte cuvinte, George Stevens nu „ecranizează" de fapt pînă la urmă „Jurnalul", ci piesa de teatru făcută după el. Ideea de plecare — că piesa de teatru respectă fidel şi spiritual şi litera jurnalului —, idee justă în sine — nu constituie însă o premisă suficientă în sine pentru crearea unui film. Regizorul crede că respectînd fidel dramatizarea lui Goodrich şi Hacket el respectă implicit şi jurnalul Annei Frank. Dar, de fapt, ceea ce respectă în fond este o viziune dramatică, concepţia scenică asupra evenimentelor. Este — ca să spunem aşa — o fidelitate mediată care deserveşte originalul.

Ceea ce lipseşte ultimei ecranizări — ca şi altor ecranizări recente a unor piese de teatru „Vară şi fum", „Omul care aduce ploaie", „Menajeria de sticlă" — este dimensiunea timpului. *Camera cinematografică explorează timpul:* ceea ce apare în cinematograf ca un lucru palpabil este noţiunea duratei. Timpul devine un factor important în interesul pe care-l purtăm unui comportament... Aşa cum reiese şi din jurnal, Anna Frank trăieşte în podul unei case de pe o oarecare stradă din Amsterdam, 18 luni decisive. Intră în acest pod un copil inocent şi iese de acolo escortată de gestapou, un om gata să înfrunte moartea. „Cum" şi „de ce"-ul intim al acestui proces, filmul nu-l sugerează. Şi aceasta fiindcă, de fapt, ne aflăm în faţa unei piese de teatru unde accentul este pus pe „reconstituirea atmosferei" specifice, pe derularea cotidianului, într-un cuvînt pe însăilarea unor momente succesive care respectă unitatea teatrală de spaţiu şi implicit de timp. Ceea ce impunea în filmul de faţă era în primul rînd *deteatralizarea* acţiunii. În cinematograf, claritatea cu care defineşte imaginea, caracterul analitic al unui decupaj, modul în care plasezi un traveling, cu care alegi un cadru ajută mai mult să sugerezi „cum" şi „pentru ce" se petrece un eveniment decît zece pagini de scenariu. Dacă cineva s-ar opri pe scenă să fumeze o ţigară, să privească pe fereastră, să deseneze rotogoale, să privească indiferent la tablouri şi apoi să intre în vorbă cu un personaj oarecare — aşa cum se întîmplă într-un film al lui Antonioni — poate fi sigur că va juca cu săli goale. Desigur există şi o măiestrie, o tehnică a montajului care salvează filmele mediocre. Însă în general, discreţiei subtextului şi subtilităţilor dialogului unor piese ecranizate tale-quale le preferăm aşa-zisa retorică a cinematografului mut.

H. BRATU

DRAMA MISTIFICĂRII (Podul)

Filmul se încheie cu această laconică avertizare: „Întîmplarea s-a petrecut la 27 aprilie 1945. O faptă lipsită de importanță, neconsemnată în nici un comunicat de front". Este un final care ne duce cu gîndul la maniera stendhaliană pentru că numai la el o simplă frază este în stare să încheie o acțiune epică și să lase în același timp deschisă o imensă fereastră spre viață (recitiți ultimele două fraze din „Roșu și negru" sau „Mănăstirea din Parma").

Textul din finalul filmului *Podul* este totodată o cheie. O cheie pentru stilul filmului, pentru înțelegerea atitudinii unui cineast a cărui operă aduce din nou pe ecrane drama poporului german din deceniile 3 și 4 ale acestui secol, mistificarea nazistă.

Ce s-a petrecut așadar la 27 aprilie 1945? Dacă ar fi să judecăm după faptul că nici un comunicat de front n-a consemnat această întîmplare, nu s-a petrecut nimic deosebit. Un simplu fapt divers. Elevii unei clase de liceu mobilizați în armată au fost lăsați de comandant să păzească un pod lipsit de importanță tactică, undeva în spatele frontului. Motivul: ofițerul spera să-i ferească pe tinerii recruți de urgia focului din primele linii. Gestul are o oarecare noblețe. Să nu uităm însă că acțiunea filmului se petrece în preajma prăbușirii celui de-al III-lea Reich, în zilele în care ceva ce aduce cu rațiunea începe să se miște prin capetele multor germani amețiți de demagogia nazistă.

Mistificarea însă este brutal de puternică în sufletele adolescenților. Ei cred încă în vorbele demagogice ale dregătorilor fasciști. „Cine apără un metru de pămînt, apără Germania"—le spun fără convingere și cu o oarecare ironie „oberii" mari și mici, iar ei cred. Pe acești copii, rod al educației din hitlerjungend, nimic nu-i mai poate trezi deocamdată la o realitate cu atît mai dureroasă, cu cît nu pot, nu sînt în stare să o înțeleagă. Ei vor rămîne, de aceea, pe loc, apărînd inutil podul, sub ploaia de gloanțe a tancurilor și vor pieri în mod la fel de inutil într-un dramatic apropiat mai mult de ridicol decît de tragic. Meritul regizorului Bernhard Wicki este de a fi reușit să intuiască în drama celor cîțiva adolescenți adevărurile mari ale vieții, aducînd de fapt în fața noastră Germania din ultimele zile de război. Se spune adesea în mod figurat că în picătura de apă trăiește zbuciumul mărilor și oceanelor. În filmul lui Bernhard Wicki trăiește însă cu adevărat realitatea tulbure a finalului de act din cel de-al doilea război mondial.

De la bun început, regizorul își propune un stil asemănător documentarului, ton pe care-l va păstra pînă în final. Bine realizate sînt incursiunile pe capitole în familiile copiilor care urmează să plece pe front. Uneori băiețandrii aceștia par normali. Ei se pot îndrăgosti, pot să sufere, să aibă dezamăgiri sau să se bucure. Este însă numai o iluzie pe care filmul are grijă s-o risipească. Pe unul dintre băieți îl cheamă Klaus. E îndrăgostit și îi dăruiește iubitei un ceas-brățară. A doua zi însă va cere darul înapoi. Explicația: pe front e bine să știi cu precizie ora cînd pornești la atac. Căci, să nu uităm, Klaus e membru al hitlerjungend-ului și n-o să se formalizeze pentru „nimicuri" cum ar fi, de pildă, dezamăgirea pricinuită fetei. Filmul realizează numeroase momente de dramatism autentic. Rămîne întipărită în memoria spectatorului secvența în care o mamă îl imploră pe jandarm să-i aresteze copilul pentru



Mary Ure și Richard Burton.



În interpretarea lui Richard Burton, tînărul răzvrătit împotriva conformismului și filistinismului burghez din Privește înapoi cu mînie, e un erou plin de substanță.

PRIVEŞTE ÎNAPOI CU MÎNIE

Vîlva pe care au făcut-o acum cîțiva ani în literatura și filmul occidental „Young angry men" s-a potolit. Unul dintre idolii „generației amare" pe ecran, James Dean și-a găsit sfîrșitul spectaculos — ca și eroii interpretați de el — într-o cursă nebunească de automobil; alții s-au „cumințit" treptat, aliniindu-se codului de conveniențe împotriva căruia strigau în gura mare cînd erau „furioși". S-au căsătorit confortabil (vezi personajul arivist din *Drumul spre înalta societate*), și-au asigurat urmașii, o slujbă respectabilă — într-un cuvînt au încetat să mai fie tineri și mînioși și plini de revoltă împotriva orînduirii. Onorabilul trai burghez i-a înghițit pe îndelete, savurîndu-și prada pînă mai ieri incomodă. Focul de paie a fost izolat fără urmări grave, întrucît nu intenționase să distrugă, ci doar să șicaneze, nu să desființeze sistemul, ci să-l hărțuiască în mici atacuri de importanță locală.

Piesele lui Osborne, curajoase, lucide, cu o direcție a criticii sociale mai precisă și consecventă, s-au ridicat mult deasupra celorlalte. În film, tînărul regizor Tony Richardson l-a secondat cu mai multă ori mai puțină îndrăzneală pe dramaturg, ascuțindu-i sau estompîndu-i tăișurile.

Cabotinul, realizat de el ulterior, a apărut la noi înaintea interesantei monografii a revoltei lui Jimmy Porter. Cu *Privește înapoi cu mînie*, ecranizat în 1959, spectatorul face cunoștință abia astăzi, cînd voga „furiosului val" e pe cale să se stingă. Timpul a estompat ceea ce era poză și frondă naivă în zgomotoasa „răzvrătire" a tinerei generații. A păstrat în schimb miezul ei de izbucnire sinceră, autentică mînie împotriva *orînduielilor* mai mult decît a *orînduirii* burgheze.

Unul dintre cei mai interesanți eroi pe care ni i-a dat această literatură anticonformistă modernă, Jimmy Porter, dezvoltă pe ecran în fața noastră etapa cea mai radicală (dacă se poate spune așa), a răzvrătirii sale sociale. Dacă nu ne propunem să urmărim evoluția lui ulterioară după terminarea filmului — evoluție poate mai puțin fericită — Jimmy Porter, doctor în științele umaniste, ajuns să vîndă mărunțișuri într-un sordid cartier provincial și să-și strige nobila mînie în cuplete triste ridicole, ori în sunetele sfîșietoare ale trompetei, trăiește — repet, *în acest moment* — drama intelectualului ce refuză adaptarea cu lumea burgheză, preferînd „declasarea". Autodeclasarea.

„Ce-ai vrea să fac? Hamalîc literar? Să rîd timp la televiziune? Priviți-l pe Porter pe ecran, pe lordul Porter agitîndu-și snob bastonul pe Downing Street! Să examinăm puțin cultul onorabilei personalități a «domnului» Porter: și ce dacă pămîntul explodează? Eu! Eu! Numai EU contez!" Ascultîndu-i energica filipică împotriva individualismului biologic, împotriva egoismului funciar al intelectualului burghez, îl crezi pe Jimmy Porter vorbind în numele singurei soluții posibile de a ieși din impas: solidarizarea cu cei mulți, simțul colectivității. Urmărindu-i pornirea caldă, de fraternizare cu persecutatul Kapoor, atitudinea energică față de autoritățile și negustorii care-l alungă din piață pe indian, ascultîndu-i dezaprobarea vehementă față de conservatorismul socrului colonialist, ironia ucigătoare la adresa aristocratului arogant ce se crede încă stăpînitor în Indii, asistînd la satisfacția lui Porter față de sfîrșitul rușinoasei „epoci de aur" din istoria imperiului britanic, l-ai crede pe eroul lui Osborne o conștiință activă, gata de atac.

Dar îi întîlnești privirea goală și derutată, complet surprinsă cînd e pusă în fața întrebării mătușii Tanner: De fapt, ce-ți dorești tu, Jimmy? Și răspunsul te întristează: Totul... Nimic.

Acest tînăr energic, inteligent și sensibil, care trăiește o chinuitoare sete de a înțelege și a fi înțeles, de a iubi și a fi iubit, de a lua apărarea și a fi apărat, de a îndrepta lucrurile și a fi la rîndu-i îndreptat, acest intelectual care are un ideal etic evoluat, nu e capabil să întrezărească și perspectiva unui ideal social. Știe ce nu trebuie, dar nu știe ce trebuie și mai ales cum trebuie îndreptat răul. Se oprește la faza negării ori, în cel mai bun caz, a aspirației vagi, utopice, ca atîția eroi ai literaturii rămași la poarta realismului critic.

Mai evoluat decît confrații săi întru răzvrătire, Jimmy Porter aduce față de valorosul anticonformism și antifilistinism al artei engleze cu tradiții atît de strălucite, o notă inedită prețioasă: critica individualismului și aroganței de „castă spirituală", critica însingurării intelectualului burghez. Dar „lumpenproletarizarea" lui voită nu e nici pe departe o soluție; ne temem că drama inadaptabilității lui de moment va deveni cu timpul drama unei adaptări greșite, a unei declasări în genul *Cabotinului*, ori — și mai rău — a unei resemnări lașe, un pact de neagresiune încheiat cu lumea pe care se supărase, o capitulare în vederea tihnei călduțe, a confortului spiritual de care simte atîta nevoie zbuciumatul său suflet. Ne temem de împăcarea lui din final cu soția pe care o urăște pentru conformismul, ipocrizia ei mic-burgheză, chiar dacă această împăcare (admirabil sugerată în film prin două profiluri net separate ce nu se apropie deși sînt alături) nu consfințește o împăcare, ci o resemnată reluare de vieți casnice paralele, întocmai ca în *Toi et moi* a lui Geraldy.

★

Ca valoare a ecranizării, *Privește înapoi cu mînie* e cert superior *Cabotinului*. Tony Richardson a găsit în Richard Burton un interpret de mare expresivitate care consumă drama energiei spirituale și fizice în emoționante accese de furie neputincioasă și erotism disperat. Dragostea mare la care aspiră Porter — refugiu al neputinței sale sociale — n-o poate smulge acestei ființe placide de lîngă el (Mary Ure e insignifiantă și antipatică, exact cît cere textul), îmbibată de prejudecăți și rigori filistine. Claire Bloom dînd viață „vacii sfinte cu suflet de iudă" (cum o batjocorește Porter) e mărginită și rea, tot în măsura impusă de text.

Intervențiile lui Osborne asupra personajelor piesei (scenariul e semnat de Neagle, dar sub îndrumarea dramaturgului) sînt mai mult de formă decît de conținut. Nu s-a mers pe o mai mare precizare a poziției generale a personajelor, ci pe o definire mai complexă a caracterelor și o despovărare de literatura abuzivă. Pe ecran rămîne încă suveran teatrul, deși Richardson are certe potențe de cineast (dovedite mai mult în acest prim film al său, decît în *Cabotinul*). Amintim doar două secvențe frumos concepute cinematografic: înmormîntarea bătrînei Tanner și împăcarea soților Porter, pe peron, în atmosfera umedă și apăsătoare.

Încheiem cu aprecierea lui Monthly Film bulletin despre *Privește înapoi cu mînie*, apreciere la care putem subscrie numai în limitele celor cîteva opere vizionate la noi: „Din cea mai bună piesă de teatru a generației sale a ieșit, plin de vigoare, cel mai bun film tînăr englez al generației noastre". Și ale concepției *noastre*, de data aceasta: vigoare da, dar inutil cheltuită, în sunetele disperate ale unei trompete.

AL. CRETULESCU

a nu fi luat pe front. Sau prima victimă la pod. La un fals atac aerian, un băiețaș firav, subalimentat (soldat al Wehrmacht-ului!) se aruncă la pămînt îngrozit căutînd adăpost în rîsetele provocatoare ale camarazilor săi. La adevăratul atac aerian el va rămîne în picioare pentru a dovedi că nu e laș, dar va muri. Și apoi, toate secvențele de la pod. În imaginea celor șapte băiețandri înarmați pînă în dinți și care privesc derutați de pe podul învăluit în ceață fuga în derută a unităților decimate, se oglindește tragedia unui popor dus pe drumul criminal al războiului de agresiune de către ideologii naziști.

Copiii aceștia ar fi putut să fie normali. Să învețe carte, să iubească, să cînte, să danseze și, mai ales, să trăiască, să crească mari, să facă la rîndul lor copii pentru a încheia un ciclu al naturii, nu să omoare și, la rîndul lor, să fie omorîți.

Pentru pledoria sa umanistă, pentru rechizitoriul pe care-l face barbariei fasciste ce schilodește sufletele și le mistifică, filmul lui Bernhard Wicki rămîne un dramatic document.

At. TOMA

ci ne ma
CRONICA

După interesantul rol din Richard al III-lea, cunoscuta actriță engleză Claire Bloom reapare pe ecranele noastre alături de Richard Burton în noul film semnat de Tony Richardson.

ci ne ma
MERIDIANE

1

2

4

3

Vă prezentăm cîteva fotografii primite recent de la Pekin din noile filme chineze.

1. Tsou Hsi-Kiouen, absolventă a Institutului de teatru modern din Șanhai, premiul celei mai bune interpretări feminine (1962) la primul concurs al Premiilor celor 100 de flori, organizat de revista „Cinematografia populară", într-o scenă din filmul Detașamentul de femei.

2. Imagine din filmul Copacul uscat reînvie cu tînăra actriță Yeou Chia în rolul principal.

3. Portret al actorului Tsao Lian care va deține unul din rolurile principale în filmul Oamenii ne vor urma, care se turnează în prezent în studiourile chinezești.

4. Tchang Liang, tînăr actor al studioului „Ba-Yi" într-un cadru din Gemenii, în care interpretează un rol dublu. Acest film i-a adus consacrarea, o dată cu premiul celei mai bune interpretări masculine la cel de-al doilea concurs al Premiilor celor 100 de flori.

ÎMPĂRĂȚIA OGLINZILOR STRÎMBE

Ca și Meliès odinioară, Aleksandr Rou se încîntă și încîntă spectatorul cu magia aparatului de filmat, descoperă cu frenezie o lume de basm, dînd viață feeriei ori fabulei cu semnificații actuale. Fantezia sa iscodește noi posibilități de expresie, imaginația se învecinează cu aplicația tehnică, într-o admirabilă competiție creatoare de poezie și virtuozitate tehnică. Ca și prestidigitatorul de la Montréuil, urmașul lui Meliès face un semn miraculos și un palat răsare dintr-o oglindă, o caleașcă traversează prăpăstii amețitoare, și o prințesă perfidă se transformă într-o viperă verzuie ce șuieră amenințător. Fermecătoarea lume a copilăriei filmului renaște, cu maturitate artistică, în epoca cineramei și a peliculei color „Todd A.O." și cinematograful-magic, cinematograful ce se descoperise, cu uimire, pe sine, în urmă cu cîteva decenii ca „artă a tehnicii" devine în zilele zborului cosmic tehnica artei celei mai accesibile: filmul. Adresat tuturor vîrstelor care-și păstrează prospețimea și capacitatea de visare, basmul-fabulă al regizorului sovietic, Împărăția oglinzilor strîmbe, urmărește rigorile clasice ale genului: povestirea simplă, desfășurată pe cîteva planuri paralele, cu punctul de suspensie și conflictul ce angajează forțele binelui și ale răului în alegorii precise, simboluri ajunse pînă la nume și chipuri apropiate animalelor pe care le reprezintă. Sfetnicul Oac, bretac greoi și agresiv, prințesa-viperă, tatăl-liliac întunecat etc. Cînd cele două pioniere — pretextul contemporan, unghiul moral nou din care se înregistrează basmul clasic — ajung la timp ca să salveze viața prietenului lor, pedepsindu-i dușmanii care-l închiseseră pentru că îndrăznise că arate adevărul la Curtea împăratului-Minciună, cei mici bat din palme cu bucurie, iar spectatorii mari zîmbesc înduioșați, deși știu precis că orice basm trebuie să se sfîrșească cu bine. „Catarsis"-ul clasic apare după o susținută cursă cu caleşti și tentative de răpire a cheii închisorii; montarea planurilor narative paralele consfințește abilitatea de povestitor cu aparatul al regizorului sovietic. Operatorul conduce iscusit imaginea colorată, urmărind efecte dramatice prin opoziția tonurilor de gri-verzui din palatul viperei, cu rubiniul generos din bucătăria mătușichii istețe care ajută gemenele să fure cheia. Reușite numere muzical-coregrafice (dansul pajilor în pădurea albastră), de pantomimă însuflețită (fetița în fața oglinzii și apoi „dedublarea"), mișcarea caricaturizată ca și masca ori costumul perfizilor slujitori ai regelui, decorul voit convențional, toate concură la un tablou dinamic și plastic ingenios. Baroc, e drept, dar impus de gen.

A. M.

GEORGE VRACA

UN CAVALER AL ECRANULUI:

L-am vizitat pe maestrul Vraca acasă. „Casa" artistului e în aceste zile castelul regilor Angliei din „Richard al III-lea" de Shakespeare. Marele actor nu părăsește zile întregi clădirea teatrului „C. I. Nottara" și atacă un rol capital al repertoriului universal cu o tinerețe neobișnuită, cu un uimitor echilibru al mijloacelor de expresie și cu o neostenită strădanie de înnoire. Eveniment memorabil pentru teatrul nostru, noua premieră a capodoperei în care a strălucit Laurence Olivier, va alătura afișul spectacolului — celui (mai vechi) vestind apariția pe ecrane a filmului *Tudor* în care George Vraca a interpretat rolul boierului Brîncoveanu. Pionier al filmului romînesc, George Vraca a jucat în multe filme de început ale cineaștilor noștri, a apărut într-unul din primele filme turnate după Eliberare (*Viața învinge*) și după o absență îndelungată a izbutit în *Tudor* o creație excepțională (poate marele succes al carierei), făcînd dovada unor resurse artistice cu adevărat inepuizabile și a unei uimitoare transfigurări a textului dramatic.

cinema
INTERVIU

★

Ne-am adresat maestrului, rugîndu-l să ne vorbească despre arta sa interpretativă, despre condițiile succesului.

George Vraca: Nu sînt adeptul „gimnasticii teoretice" în arta interpretării în film. Niciodată slujitorii scenei sau ai ecranului n-au ajuns la împlinire numai fiindcă au știut să jongleze abil cu speculații teoretice. Evident, ca în orice artă, nu trebuie neglijat studiul, dar, după cum am mai avut prilejul s-o spun, pe mine personal mă atrage în ultimă analiză tot rezultatul practic: *ce au înfăptuit și cum?*

Trei fotografii înfățișînd diferite etape din munca lui George Vraca pentru pregătirea rolului Richard al III-lea.







Lucrurile complicate se pare că se pot defini cel mai lesne. Așa stau lucrurile și în meseria noastră. Arta interpretării? Greu de definit în cîteva cuvinte. Profesorii și regizorii o predau, iar studenții și actorii o practică, risipindu-se frenetic, pe scenă sau pe platou: Deci... Arta actorului? Artă care cere însușirea unor adevăruri filozofice, artă care cere temperament, arabescuri plastice și vocale, dinamism interior etc. etc. etc. Un arsenal complet menit să dubleze strădania interpretului de a realiza, de a da viață (la început pentru sine și mai apoi pentru public) ideilor textului literar, urmărind situarea într-un context istoric real. Sper să nu sune sentențios! Am pomenit de temperament, de plastică, de dinamism. Într-adevăr... numai că (vorba lui Caragiale) mai e ceva: totul e *să te prindă!*

— E vorba de... har?

George Vraca: De ce nu? Ce te faci dacă *nu te prinde!* Și mai ales, ce ne facem dacă acel care e pus să bage de seamă nu știe s-o facă? Pedagogia teatrală e uneori capitală pentru evoluția unui actor.

— De multe ori, nechemații în artă caută să-și justifice căderile în film considerîndu-se, exclusiv, oameni de teatru. E din nou abordată problema „specificului", a „limitelor" ecranului etc. Care e părerea dumneavoastră?

George Vraca: Voi fi din nou scurt. Că filmul nu e teatru e o poveste veche. O știu și copiii! Pentru film, la început n-a fost... cuvîntul. (Să nu se supere poetul scenarist-dramatic.)

— Permiteți-ne să preluăm ca pe o „definiție" cu totul fericită a scenaristului, ultimele dumneavoastră cuvinte: „poetul scenarist-dramatic"...

George Vraca: Atunci, la început, în film a fost imaginea! Oare să fie chiar așa? O fi ea pelicula supersensibilă, dar parcă tot gîndul primează în film. De altfel, o ierarhizare a colaboratorilor unui film e nedreaptă. Toți gîndesc (cu mijloacele lor): și scenaristul, și regizorul, și operatorul, și sonorizatorul, și luminatorul, și (iată că era să uit) chiar și...actorul, care, rob al cuvîntului (deși e vorba de imagini) e tare mîndru că e mesagerul echipei de cineaști în masa de spectatori. El trebuie să-și împlinească această misiune cu sforțări de gîndire, în forme pline de armonie și grație, spre șlefuirea artei sale, căutînd cu fervoare tot ceea ce e proaspăt și viu. El trebuie să se situeze la altitudinea concepției regizorale. Să țintim cu încredere țeluri din ce în ce mai înalte. Această sete de înălțime dă frumusețe meseriei noastre, ne înnobilează aspirațiile.

— Ce aversiuni aveți în materie de teatru?

George Vraca: Urăsc meschinele jumătăți de măsură în ceea ce privește munca noastră, aprecierile pripite, urăsc „onorabilul" și „corectul", calificative care nu-l pot lăsa nepăsător pe adevăratul artist.

— Veți mai apărea și în alte filme?

George Vraca: Îmi doresc să mai apar pe ecran.

— Nu v-a ispitit niciodată un film *Eminescu?*

George Vraca: Visez de mult un asemenea film în care mi-ar fi plăcut să joc.

— L-ați jucat pe scenă pe Ovidiu. În curînd se va realiza o coproducție romîno-italiană despre viața nefericitului poet. Vă mărturisim că v-am „văzut" în acest film.

George Vraca: Actorul Vraca ar mai sta mult de vorbă cu cititorii revistei „Cinema". Dar, cu emoția niciodată ștearsă din suflet, ca la debut, el se aude strigat pe scenă. Peste cîteva clipe, Richard al III-lea trebuie să-și tîrască pe scenă umbra și chipul slutit. Vom continua convorbirea, pe altădată!

★

Regizorul rostește calm:

— Începem generala! Liniște! Toate luminile pe maestrul Vraca!

Și în lumină apare, șchiopătînd, Richard. E palid, are un nas uriaș și un păr rar, roșcat, acoperindu-i obrajii supți. E frumosul, scînteietorul Vraca, rămas și acum un cavaler al scenei. Dar în clipa în care, într-un rîs gîlgîit, își dă capul pe spate, lumina descoperă, în fulgerarea unei secunde, linia delicată a buzelor și ochii eminescieni și cu toată „strădania" machiorilor de a-l „urîți" maestrul ne apare cu chipul de totdeauna.

Gheorghe TOMOZEI
Foto: N. SVEICO

A

dumnea-
scenarist-
la început,
! Oare să
elicula su-
tot gîndul
altfel, o
rilor unui
şi gîndesc
cenaristul,
il, şi sono-
il, şi (iată
...actorul,
i (deşi e
mîndru că
cineaşti în
El trebuie
misiune cu
rme pline
pre şlefui-
u fervoare
şi viu. El
ltitudinea
ţintim cu
în ce mai
înălţime
oastre, ne
în materie
meschinele
eea ce pri-
aprecierile
il" şi „co-
nu-l pot
ăratul ar-
şi în alte
esc să mai
iodată un
mult un
i-ar fi plă-
ă pe Ovi-
za o copro-
espre viaţa
mărturisim
cest film.
Vraca ar
u cititorii
cu emoţia
flet, ca la
pe scenă.
ichard al
ă pe scenă
Vom con-
altădată!
m:
Linişte!
ul Vraca!
hiopătînd,
nas uriaş
operindu-i
l, scînteie-
acum un
clipa în
t, îşi dă
descoperă,
nde, linia
ii emines-
ania" ma-
maestrul
otdeauna.
TOMOZEI
. SVEICO

CINCI RĂSPUNSURI ALE JANEI BREJCHOVA LA ÎNTREBĂRILE REVISTEI „CINEMA"

Jana Brejchova face parte din categoria actorilor de cinema care nu mai au nevoie de alte recomandaţii decît propriul lor nume. Spectatorii romîni au avut prilejul s-o admire nu de mult în Concertul mult visat. Fireşte, ne-o amintim cu plăcere şi din Capcana lupilor, Înaltul principiu, Dorinţa, Baronul Münchausen.

★

Pentru toţi praghezii care au avut vreo legătură cu activitatea ciematografică este limpede că a o căuta pe Jana Brejchova la locuinţa ei cu speranţa de a o găsi acasă este pur şi simplu o himeră. Jana Brejchova face parte din categoria „celor mai ocupaţi" actori de film din Cehoslovacia. A interpretat zeci de roluri, şi deseori a fost solicitată să joace peste hotare atît în coproducţii cît şi în realizările unor studiouri străine. Şi totuşi, pentru a îndeplini dorinţa cititorilor revistei „Cinema" am început căutările. Imaginaţi-vă bucuria noastră cînd, după zeci de telefoane inutile, am auzit în receptor vocea plăcută a actriţei:



— Da, aici e Brejchova...

I-am explicat că redacţia revistei „Cinema" îi solicită un scurt interviu. Tocmai se pregătea să plece la studiourile Barrandow. Afară, în stradă, o aştepta maşina. A rămas însă la aparat şi a răspuns cu plăcere şi bucurie la întrebările noastre.

C.: Cînd aţi debutat în film şi în ce împrejurări?

J.B.: Am debutat în anul 1953. Regizorul Jiri Sequens mi-a oferit rolul Pidulkăi în filmul Pîine de plumb.

C.: De atunci aţi realizat o serie întreagă de personaje: Kamila în Vina lui Vladimir Olmer, Maria în Noii născuţi, Jana în Capcana lupilor, Lenka în Dorinţa, Jitka în Fericirea şi altele. Pe care dintre ele le îndrăgiţi mai mult?

J.B.: Greu de răspuns. Îmi plac toate filmele în care joc. Dar cel mai mult îmi plac rolurile care redau transformări subtile de caracter.

C.: Probabil că astfel de roluri v-a oferit şi teatrul. Nu doriţi să încercaţi şi scena?

J.B.: Scena m-a atras întotdeauna, dar fiind solicitată în permanenţă de film n-am putut să încep cu seriozitate o activitate teatrală pe care să o pot duce la capăt.

C.: Ce roluri pregătiţi acum? Care vă sînt planurile de viitor?

J.B.: Zilele acestea filmez în Casa din strada Kaprova, în regia cunoscutului regizor german Kurt Hoffman, într-o producţie a studiourilor din Republica Federală Germană. (Acesta este cel de-al doilea film al meu cu regizorul şi soţul meu, Kurt Hoffman, primul fiind Castelul Gripsholm.) După terminarea acestui film voi juca rolul principal în filmul muzical ceh Dacă o mie de clarinete. În continuare mă aşteaptă un rol într-un film al lui Vojtech Jasny în care voi juca alături de Jan Werich.





ci
ne
ma
MERIDIANE

Se povesteşte că Napoleon obişnuia să le spună soldaţilor săi: „Va fi de-ajuns să afirmaţi: Am fost la Austerlitz, pentru ca toată lumea să gîndească: iată un erou!" Se pare că aşa se va întîmpla şi cu londonezii care au avut ocazia să fie la Hampstead în timp ce B.B. turna *O idioată fermecătoare*. Cînd vor declara: am văzut-o pe B.B., toţi vor gîndi: iată un adevărat cetăţean britanic.

Aşa comentează corespondentul englez al revistei „Cinémonde" „momentul istoric" al sosirii la Londra a vedetei franceze Brigitte Bardot pentru a interpreta rolul... idioatei fermecătoare de care este îndrăgostit Tony Perkins. Şi pentru că tot cităm „fineţea" corespondenţilor „Cinémonde"-ului să reproducem şi una din întrebările care i-au fost puse Brigittei de către un ziarist „spiritual" cu ocazia unei conferinţe de presă de la Londra: „Semănaţi întru totul, în viaţă, cu eroina din film?" (!?!)

R. L.

Trei imagini din filmul realizat în regia lui Edouard Molinaro după un roman de Charles Exbrayat.

Un poet al filmului ceh! Vojtech JASNY



Împlinise 14 ani cînd naziştii i-au ocupat patria. Era elev de liceu cînd ardea satul Lidice. Muncea în fabrică, săpa tranşee în timp ce frontul se apropia de Moravia sa natală. Aceasta a fost şcoala vieţii, perioada de maturizare, care a marcat pentru totdeauna generaţia lui Vojtech Jasny.

Cînd a împlinit douăzeci de ani, Cehoslovacia era eliberată. A început să studieze filozofia şi limba rusă. A urmat apoi la Praga facultatea de film din cadrul Academiei de arte dramatice, secţia operatorie.

Peste trei ani publicul a văzut lucrarea sa de absolvent — semidocumentarul *Nu este mereu înnorat*, despre munca grănicerilor, realizat în colaborare cu colegul şi prietenul său Karel Kachyňa. Filmul a atras atenţia asupra talentului evident al ambilor creatori.

Împreună cu Karel Kachyňa, Vojtech Jasny trece după absolvirea Şcolii superioare de cinematografie la filmul documentar. Reportajul despre cel de-al II-lea Congres al Uniunii Internaţionale a Studenţilor din Praga 1950, intitulat *Pentru o viaţă fericită* le aduce Premiul de Stat în domeniul cinematografiei. Realizează împreună încă două filme documentare care obţin un nou Premiu de Stat. Apoi, cu *Astă seară se termină totul*, ei îşi încearcă forţele şi în domeniul filmului artistic. Fără a fi o realizare deosebită, filmul de aventuri interesează pentru felul în care e folosită în unele secvenţe culoarea, ca factor emoţional.

Muncind alături, talentele ambilor tineri creatori se maturizează. Orientarea lor artistică se cristalizează. Prietenia durează, dar amîndoi simt nevoia să creeze independent. Urmează două filme de metraj mediu (într-unul din ele, numit *Ocazie*, se urmăresc problemele sentimentale ale tinerilor militari, Jasny foloseşte ingenios camera camuflată, întocmai ca René Clement în filmul *Monsieur Ripoli*, deşi creatorul ceh nu cunoştea atunci filmul regizorului francez).

Împreună cu dramaturgul Pavel Kohout scrie în acea perioadă scenariul *Nopţi de septembrie*, o întîmplare din viaţa militarilor care aduce în discuţie probleme de etică.

În anul 1959, la Festivalul internaţional al filmului de la Cannes, filmul său *Dorinţa* — patru povestiri despre anotimpurile vieţii — se bucură de o atenţie deosebită. Cînd vorbeşte despre felul cum le-a scris, Jasny îşi retrăieşte copilăria, dorinţa de a crea — în ultima povestire — un fel de medalion al mamei adorate. Adîncimea artistică şi filozofică la care a ajuns tînărul cineast trezeşte respect. *Dorinţa*, operă distinsă cu Premiul criticii cehoslovace de film, a demonstrat că ne aflăm în faţa unui veritabil artist de la care avem dreptul şi datoria să cerem foarte mult.

După filmul *Am supravieţuit morţii mele*, avînd ca temă eroismul oamenilor dintr-un lagăr de concentrare nazist, Jasny trece la o problematică mult mai apropiată, o comedie contemporană din viaţa satului ceh. Scenariul şi dialogurile scrise de cunoscutul dramaturg Miloslav Stehlik i-au prilejuit lui Jasny un film spiritual şi totodată liric: *Procesiune la Maica Domnului*. Regizorul pune aici toată dragostea sa de oameni şi de viaţă, realizînd un film cald, dar lipsit de sentimentalism ieftin.

Trei ani lucrează la scenariul unei alte comedii, care — după ce a fost răsplătită cu Premiul special al juriului de la Cannes 1963 — va fi curînd cunoscută în toată lumea. *Cînd vine pisica* este o fabulă modernă în care poezia se îmbină cu grotescul, cu umorul şi cu mînia nobilă a creatorului faţă de ipocrizie, laşitate; un film filozofic şi poetic, fantastic şi real.

Vojtech Jasny a terminat recent un scenariu intitulat *Coşarul şi giruetele* care e — după propria-i expresie — „ceva între balet şi o întîmplare obişnuită din viaţă". Filmul urmează să fie realizat cu metoda lanternei magice.

Împreună cu scriitorul sovietic Ilia Ehrenburg şi cu pictorul Adolf Hoffmeister scrie în prezent un film de lung metraj în două părţi pe motivele renumitelor povestiri „Dîmki" („Lulele").

Dacă am dori să descoperim influenţele care au stat la baza dezvoltării interesantei personalităţi artistice a lui Vojtech Jasny, am vedea că el a studiat temeinic valorile cinematografiei clasice sovietice cît şi filmele lui Charlie Chaplin, operele neorealismului şi — în general — marile filme contemporane ale cinematografiei franceze, italiene etc. „O mare influenţă au avut asupra mea — după cum afirmă regizorul — unele realizări ale cinematografiei actuale japoneze". Cu toate acestea, creatorul ceh este foarte original, pătruns de poezia ţării sale, de un umor popular specific, în care se îmbină elementul liric cu cel satiric.

Pentru a-i defini portretul în cîteva trăsături, am putea spune despre el că este simplu, îngîndurat, timid. Iubeşte natura, face bucuros cunoştinţe noi. Îi place să lucreze cu copiii, pentru spontaneitatea şi adevărul lor. Pentru Jasny adevărul înseamnă mai mult decît frumuseţea. Cînd îl întrebi ce înţelege prin artă, el citează întotdeauna cuvintele prietenului său mai vîrstnic, actorul Jan Werich — „artă înseamnează să comunici cît mai bine viaţa".

cinema
INTERVIU

a scrie cu imagini


Dacă intuiţia ar fi totul...


ar fi trebuit să reuşesc de la început!

JEAN GEORGESCU — regizorul a cărui ecranizare după „O noapte furtunoasă" (1942) a marcat o dată în istoria cinematografiei noastre — realizează în prezent un film pornind de la cîteva schiţe publicate de Caragiale în jurul anului 1900.

— I-a fascinat pe mulţi desuetudinea de vodevil a epocii de la 1900, de pildă pe René Clair.

— Azi această epocă ne apare ca o carte poştală ilustrată pe care o găsim în lada bunicii; o frîntură de imagine pe care o cercetăm pe faţă şi pe dos, cu ochii mari ai copilului aflat în prezenţa unei jucării necunoscute — şi nu ne displace că parfumul ce-l degajă această ilustrată din trecutul nu prea îndepărtat are miros de naftalină. În acea perioadă, totul era incert. De abia pătrunsese electricitatea pe ici, pe colo; începuse să se paveze Calea Victoriei, scriitorii îşi propuneau să scoată mai multe reviste... Un amalgam de nou şi vechi...

— Dintre comicii clasici, îl socotiţi pe vreunul dascălul dumneavoastră?

— Max Linder şi Chaplin. Dar Linder a fost profesorul nostru, al tuturor. Şi Chaplin a învăţat de la el.

— După Chaplin, însă, Max Linder ne apare oarecum facil, „aristocratic"...

— Avea şi el convenţia lui, apărea totdeauna în redingotă neagră şi cu joben. Prin ea Linder dezminţea însă convenţionalismul epocii. Şi eu am încercat, la începuturile activităţii mele în cinematografie să fac ceva asemănător. În filmul *Aşa e viaţa*, de pildă, eram bine îmbrăcat, dar flămînd, fără o leţcaie în buzunar şi fumam resturile ţigărilor aruncate de trecători prin Cişmigiu.


...în ultima instanţă regizorul fiind un scriitor.

— Aţi căutat mai tîrziu o formulă proprie?

— Formulele sînt convenţionale şi, după cum aţi observat, mor repede. Prefer să am un stil.

— Am urmărit în noul dumneavoastră scenariu un adevărat microbalet al gesturilor.

— Trebuie să ştiţi că primul care a preţuit şi a valorificat nuanţa gesturilor în film a fost Max Linder.

— Mi-am însemnat indicaţiile privind jocul ochilor în numai una din secvenţe, în „Bubico", şi lista e impresionantă. Închide ochii; deschide ochii brusc; închide ochii ca pentru un somn adînc; deschide un ochi (stîngul), cercetător pentru un moment; trăgînd îngrijorat cu ochiul la cîine: priveşte scena ca şi cum un prezbit s-ar uita pe deasupra ochelarilor; aruncă ochii spre cer, de parc-ar zice: trăsni-v-ar!; priveşte fix pe Bubico printre gene; priveşte plictisit pe Bubico; strîngînd un ochi, ca atunci cînd ne supără un sunet strident; coboară ochii; ţinînd ochii strînşi şi capul într-o parte; holbînd ochii înfricoşat şi aşa mai departe.

— După părerea mea aceasta este una din modalităţile cele mai sigure pentru supravieţuirea comediei cinematografice. Urmăririle spectaculoase, încăierările cu întreg arsenalul de mijloace ale „comediei bastonadei" trebuie înlocuite tocmai cu un astfel de „microbalet al gesturilor", iar natura scrierilor lui Caragiale solicită tocmai un astfel de stil.

— Întreaga suită de gesturi şi dialogul lor pare însă să vă aparţină.

— Caragiale nu s-a gîndit că se va face film din operele lui. Cinematograful de-abia se contura în ultimii săi ani. Iar prin jurul lui 1900, cînd a publicat mai toate schiţele, nu l-a preocupat decît puterea verbului, rareori a situaţiei şi a mişcării. E necesar să completăm naraţiunea cu fapte şi detalii care nu i-au reţinut poate atenţia scriitorului sau au fost lăsate de el neconsemnate. A fi regizor este cu totul neinteresant atîta timp cît te limitezi la un fel de monitorie şi nu vii cu calitatea ta de artist în slujba filmului, creînd imagini noi şi o mişcare nouă. Fiindcă fiecărei situaţii îi corespunde o suită obligatorie de gesturi, limbajul propriu al acestei arte, un fel de scriere arabă care — înainte de a fi interpretată de actor — trebuie să treacă prin gîndirea regizorului şi să fie transcrisă de el în scenariu, în ultimă instanţă regizorul fiind un scriitor, iar obligaţia lui — aceea de a scrie cu imagini. Nu este suficient să scrii în scenariu: personajul X pare obosit. Şi punct. E necesar să determini şi imaginea care exprimă oboseala. Aceasta înseamnă a trece viitoarele imagini ale filmului prin gîndirea ta. Eu mă gîndesc tot timpul cum va arăta filmul pe ecran şi compun gesturile şi alte amănunte ale mişcării personajelor, ca atare. Nu pot să las la bunul plac al momentului — la filmare, cutare gest sau cutare expresie. Creaţia regizorală se aseamănă cu tehnica desenului animat. Ce face desenatorul? El „scrie" prin desen imagine cu imagine, atribuind personajelor lui mişcarea şi mimica pe care o gîndeşte el, în raport cu expresiile tipice din viaţă.

— Se spune totuşi despre dumneavoastră că sînteţi un intuitiv.

— Intuiţia poate doar să te ajute. Ea nu stă la baza a ceea ce realizezi. Eu am încercat la Paris să turnez şi un film asemănător cu cele în care apăreau Stan şi Bran. Şi am eşuat, fiindcă m-am înşelat asupra personalităţii interpreţilor. Dacă intuiţia ar fi totul, trebuia să reuşesc de la început. Dar de abia după ce cunoşti viaţa şi posibilităţile cinematografiei poţi să intuieşti soluţii artistice. Şi trebuie să studiezi într-una, oriunde te-ai afla — pe stradă, la o adunare, într-un local; cum vorbesc oamenii, ce cuvinte folosesc, gesturile celui cu care stai de vorbă, tonul şi nuanţele vocilor, stîngăcia unuia care nu ştie să intre sau să iasă, mă supără o ţinută nefirească şi analizez ridicolul abia perceptibil al unei atitudini. Observaţia, însă, nu ajunge.

De vorbă cu JEAN GEORGESCU


A fi regizor este cu totul neinteresant...


dacă nu vii cu calitatea ta de artist....


creînd imagini noi şi o mişcare nouă.

TITANIC VALS PE ECRAN

cinema
ŞANTIER

Regizorul Paul Călinescu, din a cărui filmografie reamintim Desfăşurarea (1954) şi Pe răspunderea mea (1957), realizează în prezent pe platourile de la Buftea interioarele pentru filmul Titanic Vals. Regizorul semnează şi scenariul, alături de au-









Regizorul trebuie să aibă printre altele capacitatea de a sesiza semnificaţia unui gest sau a unei atitudini în mişcare, memorie vizuală şi memoria tonalităţii sunetelor, care-i dau apoi putinţa de a materializa imaginea. Viaţa este singurul profesor. Dar eu n-am să arăt niciodată un tînăr cum iese din casă şi trece peste stratul de iarbă ca să ajungă în stradă, deşi aşa ceva vedem des în viaţă.

— *Afirmaţia că aţi fi un intuitiv implică recunoaşterea simţului dumneavoastră cinematografic, dar...*

— Cînd lucrezi nu se poate să nu ai un mesaj. Poate nu filozofezi pe marginea lui, dar fără el n-ai putea construi nimic. Nici Caragiale n-a făcut comedie filozofică; rîzînd, el a biciuit însă o societate, dîndu-i în vileag moravurile; a făcut comedie de moravuri — o categorie care nu e de loc dezonorantă şi nu cred că estetica lui a fost empirică; ca să rîzi cum rîdea el, îţi trebuie o perspectivă asupra omului şi asupra societăţii. Camil Petrescu îl înţelegea foarte bine cînd spunea că scriitorul i-a iubit mult pe amicii şi miticii de care-şi bătea joc în scrierile sale.

— *În două din schiţele pe care le ecranizaţi — „Diplomaţie" şi „Bubico" — apare autorul însuşi ca personaj.*

— Am renunţat la personajul Caragiale; nu numai pentru că era greu să găsim un actor care să-l întruchipeze fidel, dar mai ales fiindcă în aceste schiţe autorul era mai mult o prezenţă spirituală, abţinîndu-se să-şi noteze reacţiile şi replicile. Noi a trebuit să construim un personaj care să susţină dialogul.

— *Sînteţi deci pentru „regizorul-autor" chiar în cazul ecranizărilor.*

— Un film bun nu se poate să nu poarte amprenta regizorului. Valoarea lui artistică depinde de măiestria acestuia. Cel mai indicat să facă filmul este însă după părerea mea autorul scenariului. Dar în acest caz, lui i se pretinde să fie nu numai scriitor, ci şi artist — nu actor, dar să ştie să interpreteze rolurile mai bine decît actorii — un artist complex: să fie cel mai bun actor, cel mai bun decorator (chiar dacă nu profesează), un operator perfect, să ştie şi machiajul. Chiar un scriitor nu prea avertizat în ale regiei — dacă dispune de o echipă bună, de un operator care să ştie eventual să facă singur cadrul şi de asistenţi dintre cei mai buni — poate să scoată un film „potabil". Pentru mai mult, el trebuie să ajungă să stăpînească perfect meseria tuturor, să se exprime personal prin alţii... Oricum, îl prefer regizorului-monitor.

Teatrul îşi datorează succesele forţei actorilor mari, pe cînd cinematograful — forţei realizatorilor, deşi publicul se interesează şi discută numai despre actorii dintr-un film; despre regizori, autori sau operatori nu se vorbeşte de loc sau se vorbeşte foarte puţin. Dacă n-ar fi presa!...

— *...Este adevărat că evitaţi actorii de teatru?*

— E o părere eronată. Cercetaţi distribuţia filmelor pe care le-am realizat. Dar nu este exclusă posibilitatea de a găsi elemente interesante pentru cinema şi în alte locuri decît la teatru. Uneori însă în alegerea interpreţilor nu se înţelege că fotogenia este un adevăr relativ. Mai toată lumea crede că a fi fotogenic înseamnă a arăta frumoasă sau frumos în fotografie sau în film. E un mare bine să fii frumoasă sau frumos. E chiar, s-ar putea zice, o situaţie în viaţă. Dar numai cu această calitate nu se poate reprezenta diversitatea tipurilor din viaţă. Deci, fotogenia s-ar referi la posibilitatea de a sugera în film personajul dorit.

— *Mulţi dintre actorii noştri cu reputaţie au debutat sub regia dumneavoastră—de pildă, Radu Beligan.*

— Cu Beligan am lucrat totdeauna cum nu se poate mai uşor şi mai bine. Este un mare „om de cinema", un mare „înţelegător" al cinematografului. După mine tocmai de aceea a fost el atît de reuşit şi în „Revizorul". A făcut „imagine multă" în acea piesă, adică a fost mereu prezent în rol, oferindu-ne printr-un neîntrerupt lanţ de reacţii, gesturi, mimică — acea *imagine continuă* obligatorie în faţa aparatului de filmat. Apoi el nu este „omul momentului", adică nu procedează ca acei actori de teatru obişnuiţi cu satisfacţiile imediate în faţa publicului şi care joacă pe platoul de filmare ca şi cum ar aştepta pe loc aplauze, pozînd, preocupîndu-se să fie „fotogenici". Psihologia actorului de film trebuie să fie cu totul alta, asemănătoare cu a scriitorului sau pictorului, creînd în perspectiva prezentului, dar şi a viitorului.

— *Precizarea încă din scenariu a tuturor gesturilor nu îngustează posibilităţile de manifestare ale actorului?*

— Aceste gesturi nu sînt fixate arbitrar. Fiecare din ele decurge din logica interioară a imaginii şi e „luat din viaţă" — eu l-am văzut cîndva, îl studiez în prealabil, îl joc chiar, îl înlocuiesc cu altul, al actorului, fiindcă şi pe acela l-am văzut undeva şi ştiu că se poate integra arsenalului de mijloace al interpretului. Întregul rol din secvenţa *Bubico* l-am construit ţinînd seama de particularităţile expresive ale lui Birlic. Am distribuit şi interpreţi care nu sînt actori la Teatrul Naţional sau la Teatrul de Comedie: Mircea Crişan, despre care ştiu de mult că e un bun (deşi necunoscut ca) actor de teatru, Tomazian, Radu Zaharescu şi Horia Şerbănescu. Pe nici unul nu i-am luat fiindcă ar şti să facă tot felul de „comicării", ci pentru că eu cred în posibilităţile lor artistice şi sper că vor fi *interpreţi* ai rolurilor lor, pînă la cele mai fine nuanţe. De aceea, eu sînt şi împotriva postsincronizărilor — împreunarea imaginii filmate într-un loc cu sunetul înregistrat mai tîrziu în alt loc — pentru că niciodată actorul nu va putea repeta exact nuanţele necesare ale vocii. Un film dublat — iar postsincronizarea nu-i decît o autodublare a actorului — este ca un drapel de tablă la botul unui automobil — nu fîlfîie! Ce părere aţi avea de Birlic, dacă l-aţi vedea pe scenă vorbind cu vocea lui Giugaru din culise? Ar fi o mascaradă cu haz, dar...o mascaradă! Pentru mine ar fi acelaşi lucru dacă s-ar autodubla în film!

— *S-ar părea că aţi şi terminat filmul. Vă mai rămîne doar... să-l realizaţi.*

— Pentru mine a avut loc şi premiera, fiindcă lucrînd scenariul m-am gîndit în permanenţă la spectator.

Valerian SAVA





Înainte de a fi interpretate de actori, gesturile trebuie să treacă prin gîndirea regizorului.

torul piesei — Tudor Muşatescu.

— Scenariul urmăreşte acţiunea cunoscută din savuroasa comedie care a avut atîta succes în ţară şi în străinătate — ne spune regizorul —, dar cuprinde şi unele personaje şi situaţii noi. Ne vom strădui să valorificăm cinematografic verva comică a piesei, grotescul provincial şi tristeţea micilor tîrguri de altădată „unde nu se întîmpla nimic", cum spunea Sadoveanu. Exterioarele vor fi filmate în primăvară la Cîmpulung-Muscel, unde se şi petrece acţiunea piesei lui Tudor Muşatescu.

În privinţa distribuţiei... vă ofer cîteva fotografii de la probe.

Spirache — Gr. Vasiliu-Birlic

Miza — Coca Andronescu

Avocat Nercea — Ion Lucian

Avocat Procopiu — Florin Scărlătescu

Locot. Gigi Stamatescu — Ion Dichiseanu

Gena — Mitzura Arghezi.





Foto: M. CATARGIU



De curînd s-a terminat montajul filmului al cărui autor, realizator şi interpret principal este Robert Hossein: Moartea unui ucigaş. E povestea morţii gangsterului revenit la Marsilia pentru a executa un trădător înainte de a fi ucis el însuşi. Filmările au durat mult mai mult decît se scontase. „Dar, mărturiseşte Hossein, am putut să realizez filmul pe care mi l-am dorit, deşi am cheltuit mult peste onorariul meu. Acum sînt mulţumit şi mă pregătesc să încep turnarea unui nou film intitulat probabil, Nici o orchidee pentru miss Blandish.

Şi încă o mică informaţie: în Moartea unui ucigaş, eroul şi complicii săi, pentru a da o lovitură, se ascund sub nişte măşti de carnaval. La început regizorul s-a gîndit ca măştile să reprezinte capetele unor influenţi oameni politici, dar pînă la urmă, pentru diferite motive (?!?) a trebuit să renunţe.

În fotografiile alăturate, Robert Hossein şi Marie-France Pisien, interpreţii rolurilor principale.

K. L.

PLICTISEALA

cinema MERIDIANE





Realizat de Damiano Damiani după un roman de Alberto Moravia, *La noia*, este povestea unei tinere fete care încearcă să-şi omoare plictiseala generată de o viaţă lipsită de griji. „Cecilia nu este un personaj foarte îndepărtat de noi, spune Damiani, dimpotrivă, o poţi întîlni foarte des în familiile bogatei burghezii din zilele noastre. E o fată care nu vrea să sufere, se fereşte chiar de acea încordare intelectuală minimă care precede o hotărîre. De fapt Cecilia este o creatură care trăieşte fără probleme".

1. — Cecilia (Catherine Spaak), Dino, iubitul ei (Horst Buchholz) şi mama lui Dino, rol interpretat de Bette Davis într-o secvenţă din noul film italian.

2. şi 3. — Două scene interpretate de Catherine Spaak şi Lea Padovani.



PE PLATOURILE ASIEI

DE LA CORESPONDENTUL NOSTRU SPECIAL KIRA PARAMONOVA

Peste două treimi din filmele prezentate pe ecranele sovietice provin din studiourile republicilor socialiste frăţeşti, republici care, pînă nu de mult, n-au avut o cinematografie proprie. Putem afirma că, în mare măsură, nivelul general al artei cinematografice sovietice, succesul ei, se măsoară şi prin succesul studiourilor republicane. Adesea, în întrecerea prietenească a artei cinematografice înving cei mai tineri, a căror artă s-a afirmat numai după război.

În ultimii doi-trei ani au devenit populare la noi realizări ale Studiourilor din Ucraina, Gruzia, Lituania, Uzbekistan, Estonia: *Eu, bunica, Iliko şi Ilarion, Noi doi, bărbaţii, Eroii vii, Nu eşti orfan, Copiii Pamirului, Spărgătorul de gheaţă, Răscrucea, Telefonistele.* S-ar putea continua enumerarea lor. Dorim să facem cunoscut cititorilor romîni doar trei din filmele realizate de studiourile republicane din Asia Mijlocie — care constituie debutul a trei tineri regizori. Este vorba de filmele care au ieşit învingătoare la un concurs care a avut loc în republicile Asiei Mijlocii. Două: *Nu eşti orfan* şi *Copiii Pamirului* şi-au împărţit între ele premiul doi, rulînd apoi cu succes pe ecranele unionale, iar *Arşiţa* — lucrare de diplomă a absolventei VGIK-ului, Larisa Şepitko, care a primit premiul întîi — va apare în curînd pe ecrane.

Am vrea să vorbim despre aceste filme nu numai pentru că ele au ieşit primele la concurs, dar şi pentru faptul că manifestă unele din trăsăturile cele mai importante ale cinematografiei sovietice contemporane: caracterul ei multinaţional, esenţa ei umană, tendinţa de a aprofunda procesul vieţii, varietatea formei de naraţie.

Filmul *Nu eşti orfan* a fost realizat la Taşkent de regizorul Suhrat Abbas, care a absolvit recent cursurile de regie de pe lîngă „Mosfilm". Scenariul scriitorului uzbek Rahmat Haizi are la bază un fapt real: în timpul războiului fierarul Saahmed Samahmudov şi soţia sa au adăpostit patrusprezece copii orfani. Aceşti oameni minunaţi trăiesc astăzi la Taşkent, într-o mare familie unită. Paisprezece fii şi fiice adoptive, cu paisprezece caractere şi temperamente diferite. Este de la sine înţeles că autorii filmului n-au repetat întocmai pe ecran istoria familiei Samahmudov. Pentru ei era important ca, prin mijloacele artei, să redea caracterul oamenilor capabili de o mare dăruire, să încerce să prezinte, cum şi pe ce bază se formează cea mai mică celulă a statului: familia sovietică. Atenţia faţă de psihologia copiilor, observarea atentă a universului spiritual al omului sovietic i-a preocupat pe realizatori. Un dramatism autentic caracterizează această povestire aspră. Actorii uzbeci A. Danilov — în rolul fierarului — şi L. Sarîmsakova — în cel al soţiei — joacă în film cu o simplitate ce te cîştigă, iar mijloacele artistice alese de ei cu severitate denotă un talent autentic.

Regizorul a ştiut să obţină şi de la micii interpreţi atîta sinceritate şi veridicitate, încît uneori uiţi că te afli în faţa ecranului.

În îndepărtatul Diuşambe a fost realizat *Copiii Pamirului*, un film original şi clar ca formă: el povesteşte despre timpurile îndepărtate cînd Armata Roşie a intrat pentru prima oară în aşezările din munţii Tadjikistanului şi o dată cu ea primul învăţător care a adus copiilor dorinţa de a fi fericiţi. El le-a povestit despre Lenin, despre o viaţă bună pentru toţi aceia care vor să muncească... Apoi, în această aşezare de munte a sosit îngrozitoarea ştire că Lenin

cinema CORES-PONDENTĂ

a murit. Învăţătorul a plecat la oraş. Şcoala a fost închisă. Şi băieţii cei curajoşi s-au speriat că şcoala nu se va mai redeschide, că învăţătorul nu se va mai întoarce: doar tot ce a fost fericire pentru ei a fost legat de numele lui Lenin! Iar Lenin nu mai e... Şi atunci s-au hotărît, fără să ştie cei mari, să plece într-o călătorie periculoasă. Drumurile în acele timpuri erau impracticabile, şi copiii erau cît pe ce să piară. „Asta e tot" — cu această inscripţie se termină filmul. Povestea pare foarte simplă, dar în spatele acestui subiect atît de puţin complicat, extras de scenarista I. Filipova din poemul scriitorului tadjik Mirşakar, apare o lume interesantă, poetică, a eroilor. Aici totul este neobişnuit. Şi natura aspră de munte cu drumurile ei periculoase, cu prăpăstiile fără fund, cu torentele repezi de munte, cu stîncile şlefuite de vînt, pline de un mister de basm. Sînt frumoşi şi neobişnuiţi oamenii din Pamir. Obiceiurile şi moravurile lor sînt pentru prima oară zugrăvite în toată autenticitatea lor. Filmul a fost realizat aproape în întregime în exterior, în condiţii foarte grele de deplasare a echipei la munte. Munca grea a cineaştilor din Tadjikistan a fost încununată de succes.

Într-un limbaj poetic, tînărul regizor V. Motîli urmăreşte felul cum a pătruns adevărul leninist în viaţa oamenilor din această aşezare îndepărtată de munte şi cum acest adevăr i-a condus spre viaţa nouă. Criticii au remarcat că intonaţia poetică a temei leniniste din acest film aminteşte renumita operă a lui Dziga Vertov, *Trei cîntece despre Lenin.* V. Motîli a mers pe exprimare clară. El a găsit foarte multe rezolvări noi, folosind şi filmul de animaţie; a căutat căi de a varia construcţia ritmică a povestirii, reuşind o lucrare interesantă prin claritatea, variaţia şi prospeţimea limbajului cinematografic.

Filmul *Arşiţa* e regizat de Larisa Şepitko la studioul „Kirghizfilm" după povestirea „Ochiul cămilei" de Cinghiz Aitmanov, laureat al Premiului Lenin. Creaţia acestui tînăr şi talentat scriitor kirghiz este binecunoscută şi dincolo de graniţele Uniunii Sovietice. În Franţa a fost foarte apreciată povestirea „Djamila". Totuşi, mulţi cineaşti n-au găsit încă modalitatea de a ecraniza cărţile lui Aitmanov, cu poezia lor care îmbină situaţii dramatice şi caractere puternice, aparent greu de transpus în limbajul filmului. Prima care a reuşit să valorifice construcţia poetică a izvorului literar a fost Larisa Şepitko, eleva lui Aleksandr Dovjenko, regizoarea filmului *Arşiţa*.

...Viaţa a făcut ca un tînăr absolvent al şcolii medii, cu o inimă deschisă pentru a face numai bine, care nu şi-a pierdut încă sinceritatea copilărească, să se întîlnească cu un tractorist grosolan, un om egoist. Tânărul Kemeli reprezintă minunata imagine a omului din timpul nostru, care se gîndeşte la viitor, iubeşte munca şi are idealuri înalte. În schimb, tractoristul Abakir trăieşte numai pentru el, e dominat de dorinţa de acaparare, dar are faima unui bun muncitor, ştie să-şi supună oamenii. Iată că două fiinţe atît de deosebite s-au întîlnit într-un duel pe viaţă şi pe moarte. Şi Kemeli învinge. Pentru tînăr încercările au fost crude; forţele adversarului păreau invincibile şi totuşi Kemeli reuşeşte.

Cum s-a întîmplat? Nu poate fi povestit. Trebuie văzut filmul. Şi atunci, negreşit, spectatorul va îndrăgi eroul, pe prietena lui gingaşă şi încăpăţînată ca şi natura stepei, şi pe toţi muncitorii cinstiţi zugrăviţi în film. Povestirea este pătrunsă de o autentică poezie, de dragostea faţă de oamenii care supun această natură neobişnuită, aspră, majestuoasă, în numele idealului nobil: comunismul.

CENTRALE



De vorbă cu: SARÎMSAKOVA LUTFI HANUM



LA SAMARKAND SE FILMEAZĂ...

În incinta impunătorului Reghistan, la umbra fațadelor și minaretelor îmbrăcate în mozaic de aur și faianță turcoaz, în decorul — reconstituit — al vechiului bazar, am asistat la filmarea cîtorva secvențe din filmul recent intrat în producție la studioul din Tașkent. În forfota gălăgioasă și pestriță a figuranților — negustori în caftane, femei cu șalvari și feregele, derviși cu turbane, — printre care trecea mereu, în pas domol, aceeași caravană, l-am descoperit în mijlocul echipei sale, ca un comandant pe cîmpul de luptă, pe regizorul Latif Faiziev, realizatorul filmului *Ulugbec*.

Predecesor al lui Giordano Bruno și Galileu, sacrificat ca și ei pe altarul științei vestitul poet, filozof și astronom Ulugbec este una dintre cele mai interesante figuri ale Asiei evului mediu. Deși moștenise domnia statului dintre cele două fluvii — Sîr Dariă și Amu-Dariă — nepotul marelui Tamerlan și-a închinat întreaga viață studiului boltii cerești. Din observatorul său, pe atunci cel mai mare din lume, înzestrat cu un sextant de marmură neagră îndreptat pe linia meridianului — sextant care există și astăzi — el a alcătuit un catalog în care erau numerotate 1 018 stele, fiecare cu mărimea și coordonatele sale, și a calculat — acum 500 de ani! — durata anului, greșind doar cu o oră și cîteva minute. Dar șeicii, acuzîndu-l că vrea să smulgă tainele lui Allah, l-au omorît. Ceea ce nu i-a împiedicat să-l îngroape cu tot fastul cuvenit, la picioarele mormîntului lui Tamerlan, sub cupola înaltă și albastră a mausoleului Gur-i-Emir. Amintirea lui Ulugbec rămîne legată de *medresa* (școală musulmană), construită de el, unde preda astronomia și filozofia.

Bineînțeles că statul major al filmului *Ulugbec* se află instalat într-una din chiliile medresei cu același nume. Acolo, la o mică masă de lemn, feriți de razele soarelui, încă aprinse în acest sfîrșit de octombrie, am stat de vorbă cu regizorul Latif Faiziev.

— Ce v-a determinat să faceți un film despre Ulugbec?

— În primul rînd personalitatea lui, cu totul remarcabilă. Să nu uităm că în vremea sa era socotit unul dintre cei șase mari astronomi ai lumii — ați văzut desigur la observator gravura aceea veche, italiană, care îl înfățișează alături de confrații săi. Și apoi, complexitatea personajului, în sufletul căruia se ducea lupta între monarh și savant, între plăcerea de a stăpîni și aceea, mult mai subtilă, de a cerceta, de a cunoaște adevărul despre lume. Vreau să redau, cu toate nuanțele ei, dualitatea aceasta, pînă la sfîrșit cînd savantul triumfă asupra augustului său „alter ego", renunțînd la domnie. În al doilea rînd m-a atras figura lui Ulugbec și pe plan istoric; ca aport adus de el la formarea și cristalizarea caracterului nostru național, a culturii poporului uzbec. Bineînțeles că fiecare regizor abordează tema istorică prin mijloacele lui artistice proprii.

— Nu e ușor să concentrezi evenimentele într-un conflict dramatic care să fie în același timp unitar și dinamic. Ați colaborat cu dramaturgul Maxud Seihzade la elaborarea scenariului?

— Nu. Cînd am văzut la teatrul „Hamza" din Tașkent piesa lui Seihzade mi-am dat seama că ea conține suficiente elemente pentru a fi transformată într-un bun scenariu; m-am mulțumit să-i împărtășesc autorului punctul meu de vedere. Cred că regizorul trebuie să fie „specialist" în scenarii, fără a avea neapărat ambiția să scrie, așa cum trebuie să cunoască bine arta actorului fără a avea ambiția să joace. În schimb, trebuie să existe o strînsă colaborare pe planul ideilor, o concepție comună, o identitate de vederi în ceea ce privește personalitatea eroilor și finalitatea acțiunilor lor.

— Ce ați putea să-mi spuneți despre distribuția filmului și munca dumneavoastră cu actorii?

— De la profesorul meu, Sevcenko, cu care am studiat la Institutul de cinematografie din Moscova și cu care am lucrat la filmul *Taras Sevcenko*, am învățat să acord o mare importanță muncii cu actorul în scopul unei interpretări cît mai fidele și mai convingătoare. De aceea, în perioada de pregătire a unui film lucrez cu fiecare actor în parte, căutînd să descoperim împreună adevărul lăuntric cuprins în acțiunile eroilor, precum și mijloacele prin care să se redea acest adevăr, fără îngroșări sau denaturări. În cazul filmului *Ulugbec*, munca aceasta mi-a fost mult ușurată prin faptul că cele două roluri principale sînt deținute de doi admirabili actori de la teatrul „Hamza" din Tașkent: Sukur Burhanov în rolul titular și Alim Hadjaev în rolul fanaticului șeic Hodja Ahrar, care, pur și simplu, s-au identificat cu eroii respectivi. Trebuie, de asemenea, să o menționez pe Nasiba Kambarova care interpretează rolul Firuzamei, cu multă sensibilitate și poezie. Sper să realizăm un film la înălțimea așteptărilor, un film care să permită spectatorului nu numai să descifreze trecutul în lumina prezentului, ci să înțeleagă și prezentul în lumina trecutului.

Două interviuri de Anda BOLDUR

Am cunoscut-o pe Sarîmsakova — artistă a poporului din Uzbekistan — într-unul din foaierele teatrului „Ali-șer Navoi", la sfîrșitul spectacolului oferit de artiștii ruși veniți la Tașkent cu prilejul Decadei Culturii Ruse. Încă stăpînite de impresia puternică pe care ne-o lăsase dansul Maiei Plisețkaia în „moartea lebedei", am pornit încet pe sub platanii bătrîni de pe strada Pușkin și, pe drum, am rugat-o să-mi vorbească despre viața ei.

— Nu pot să-ți vorbesc despre mine, cea de azi, fără să o evoc pe micuța orfană care trăia prin anul 1900 într-un sat amărît din Fergana — a început cu un zîmbet trist, actrița. La vîrsta la care copiii privilegiați învățau alfabetul, eu am început să-mi cîștig existența brodînd tibiteici și șervețele. Mă întrebi dacă purtam *parandja*? Bineînțeles. Căci așa prevedea legea nescrisă a adatului, și nici o fată sau femeie n-ar fi îndrăznit să se arate fără pelerina aceea grea care o învăluia din creștet pînă în tălpi. Dar și mai nesuferit era *ceacivanul*, un fel de sită aspră și deasă din păr de cal, cusută în dreptul obrazului, care ne despărțea de lume ca gratiile unei închisori. Întunecată mai era viața noastră pe atunci, cu toate că trăiam într-o regiune al cărei nume — Fergana — înseamnă „țara îngerilor".

Uzbeca avea pe vremea aceea cinci stăpîni: Allah, emirul, preotul musulman, patronul care îi dădea de lucru (eu începusem să lucrez la o fabrică de saci de bumbac) și... bărbatul. Căci femeia era proprietatea bărbatului, o simplă marfă ce putea fi vîndută oricînd și oricui. Cînd mă gîndesc cît de absurd, cît de primitiv trăiam, mă cutremur!... Apoi a venit Revoluția și treptat toate s-au schimbat. Cîteva dintre noi, mai îndrăznețe, au început să-și lepede feregeaua și și-au arătat chipul la lumina soarelui. Pentru noi Revoluția însemnase o dublă eliberare.

Prin '25 s-a înființat la Cokand un club de femei — ce lucrau nemaipomenit! — pe lîngă care s-a organizat un curs de alfabetizare și un cerc dramatic. Firește că m-am înscris printre primele. De mică îmi plăcuse să recit și mai ales să imit — imitam pe emirii cei țanțoși, pe negustorii cei grași și unsuroși, pe djighiții cei iuți... Întîmplarea a făcut ca marele nostru Hamza...

— Vorbești de scriitorul Hamza Hakim Zadé, întemeietorul literaturii clasice sovietice uzbece?

— Da, despre el, fie-i slăvită amintirea. Locuia nu departe de club și venea din cînd în cînd pe la reuniunile noastre. Odată, parcă văd și acum, ne-am adunat ca să ascultăm expunerea unei activiste care stătuse de vorbă cu Lenin. După conferință a urmat un program artistic în care aveam și eu o mică participare. La sfîrșitul spectacolului, Hamza, care era în sală, a venit la mine și mi-a dat o scrisoare de recomandație pentru directorul teatrului din Cokand. O săptămînă mai tîrziu eram angajată la Teatrul Muzical-Dramatic. Dar pe vremea aceea pentru o femeie nu era atît de simplu să joace, adică să se arate pe scenă fără parandja. Îți trebuia curaj fiindcă mai existau încă fanatici care considerau aceasta drept o sfidare, o încălcare a adatului. La Tașkent o fată tînără, Tupahon, fusese înjunghiată pe scenă în timp ce dansa... Un an încheiat am locuit la niște prieteni care stăteau pe lîngă teatru, fiindcă mă temeam să mă întorc seara acasă. Mi se întîmpla și mie să trec prin situații grele, dar de fiece dată îmi ziceam că sînt membră a Comsomolului, care duce lupta pentru eliberarea femeii, și gîndul acesta mă întărea. În 1928, majoritatea uzbecelor au renunțat definitiv la parandja și atunci am început să simțim cu adevărat că trăim.

În 1929 am debutat în film cu rolul unei țesătoare; în 1931 am jucat în piesa „Doi comuniști" de Camil Iașen, apoi în „Revizorul" și în „Căsătoria" de Gogol, în rolul Smeraldinei din „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni, și în multe altele. În 1934 am venit la Teatrul de Operetă din Tașkent unde am jucat ani la rînd în „Ghiulsara", iar, mai tîrziu, în anii războiului, pentru răniții aflați în convalescență la spitalele din Tașkent, în comedia muzicală „Vînt de libertate". În momentul de față joc în „Nurhon", piesa muzicală





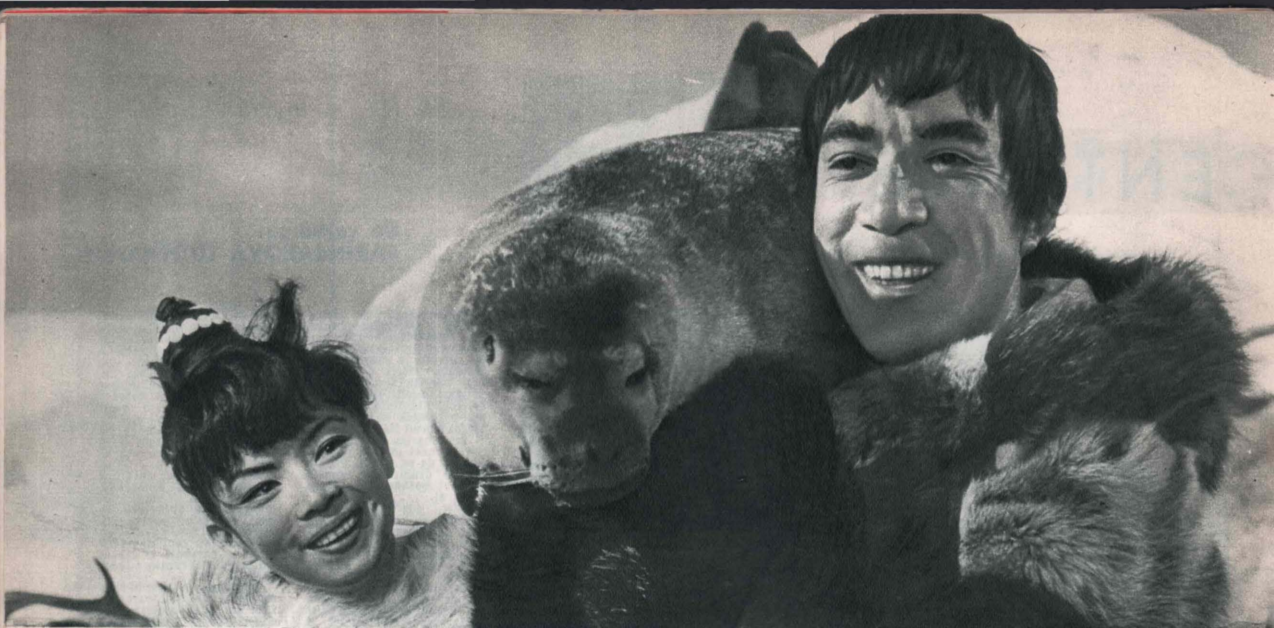
a lui Camil Iașen și în comedia „Două brățări" de Șukur Sakdulaiev.

— Dintre cele 16 filme în care ați jucat, care este cel pe care îl preferați?

— *Nu ești orfan* al regizorului Suhrat Abbas, un film generos și profund uman, de o mare autenticitate, care îți dă încredere în oameni și în viață.

— Iubiți mult viața, nu-i așa?

— Da, o iubesc nespus de mult. Iar cînd nu voi mai fi eu ca să o iubesc, o vor iubi-o mai departe copiii și nepoții mei.



ANTHONY QUINN





Înalta distincție „Masca de argint", acordată în toamna anului trecut de critica italiană pentru contribuții de seamă la dezvoltarea artei cinematografice — a fost decernată actrițelor Bette Davis, Ingrid Bergman și actorului american Anthony Quinn, drept încununare a unei activități rodnice.

Quinn înseamnă pentru un mare număr de spectatori, cu mult mai mult decît un „cap de afiș". Figura, stilul său de joc, sînt dintre acelea care se impun, care rămîn ca un ecou îndelungat în memorie.

Personalitatea aceasta puternică, forța covîrșitoare pe care o degajă pînă și în apariții de întindere destul de reduse în timp (amintiți-vă de pregnantul Gauguin din *Van Gogh*), întărește, spusele lui Stanislavski: nu există roluri mici sau mari. Din cîteva replici — cîteodată chiar dintr-o trecere fugară, fără text — Quinn dăltuiește cu siguranță un contur ferm, te pune în contact cu un om. Aria sa de joc se desfășoară liber și la marile temperaturi la care se făuresc diamantele. Actorul american este un fidel și suplu interpret al forțelor contradictorii care frămîntă caractere puternice, intense. Aspectul său fizic: masivitate, forță tumultuoasă, greu de stăpînit îl destinează parcă unor eroi cu trăsături dure, tăiate în granit.

Prin familia de personaje create de el, Quinn servește o temă într-adevăr universală, în care e cuprinsă gigantica luptă a omului cu propria sa natură, cu beznele spaimelor ancestrale, pentru a se rupe din cătușele egocentrismului, pentru sublimarea și depășirea instinctului primar. O luptă dusă pe un teren vulcanic, dinăuntru, explodînd în ciocniri neașteptate, cutremurătoare sau, dimpotrivă, îndelung prevăzute și totuși de neînlăturat. Așa cum, în rotirea lor, culorile spectrului solar se suprapun pentru a da pînă la urmă același ton alb, în creația marelui interpret american personajul acesta-prototip, a căpătat infinite nuanțe pentru a i se reda cu fidelitate coloritul intim.

Forța primară, în încleștare cu stihiile naturii, zbătîndu-se să-i prindă șireteniile, să-i evite cruzimea — trăsăturile eschimosului din *Umbre albe*; forța arogantă, prea sigură de sine a ostașului croindu-și drumul cu sabia, ostaș pentru care dominația a devenit un apanaj de generații (Antinous din *Ulise*), forța dinamică, capabilă poate și de a construi ceva, dar care se rotește în afara moralei, într-o sferă proprie ca în vid — a lui Benten din *Ultimul tren din Gun Hill*; forța devenită marfă, mijloc de existență, a saltimbancului din *La strada*, pentru care contactul cu oamenii reprezintă doar un minim mecanism de reflexe din rutina unui animal dresat, iar atingerea pragului conștiinței, o naștere chinuitoare — iată cîteva din etapele luptei omului pentru a-și depăși limitele, pe care le trasează Anthony Quinn în puternica sa artă interpretativă.

Pe lîngă dominantă, apar armonicele, notele de contrast, care dau complexitatea vieții fiecăruia din aceste personaje legate între ele de firul aceleiași mari teme.

O candoare infantilă, dezarmată și dezarmantă, respiră din privirile încrezătoare, din curiozitatea avidă, deschisă, a vînătorului eschimos (*Umbre albe*). Stîngăcia în orice gest care nu ține direct de activitatea fizică necesară asigurării traiului precar, de la o zi la alta, mirarea — fără rezerve — în fața necunoscutului, spontaneitatea reacțiilor, sînt dozate cu siguranță

Foto de sus: Anthony Quinn în rolul eschimosului din Umbre albe.

Vînînd, ca în preistorie, ca să-și asigure hrana (Anthony Quinn în Umbre albe).

de către actor; el izbuteşte astfel să treacă peste hotarele convenţionale spre care trage scenariul, peste portretul „bunului sălbatic".

Quinn reliefează filonul de umanitate etern valabil, explicînd refuzul instinctual eschimosului de a accepta codul moral al albilor nu ca pe o neputinţă de adaptare şi progrese, ci ca pe o firească rezistenţă a vieţii în faţa unei aplicări mecanice a regulilor abstracte necorespunzătoare cu realităţile specifice locale.

De o intensitate aproape insuportabilă este întreaga evoluţie a interpretului în rolul lui Gauguin, care se înfruntă cu Van Gogh tocmai în momentul culminant al crizei ce avea să ducă la tragica destrămare a acestui geniu contradictoriu şi anxios. Gauguin, în concepţia actorului, întemeiată pe biografia, pe jurnalele şi corespondenţa marelui pictor, este o forţă care nu-şi ignoră nici o clipă latenţele elementare, care se vrea ordonată pentru a putea să ordoneze lumea din jur, să o înfăţişeze într-o armonie şi un echilibru nou, pe planul artei. Căutarea — pe alocuri haotică — a prietenului său, pictarea „cu sufletul la gură", contrazice şi împiedică efortul său spre luciditate, sintetizat în simboluri plastice atotcuprinzătoare. Colţurozitatea aparentă este rezultatul unei încordări continue, unei „păstrări în gardă", pentru a se feri de exploziile spre care îl tîrăsc temperamentul şi existenţa cînd agitată — ca marinar — cînd supusă calculelor şi jocurilor ascunse, ca om din lumea finanţelor. Toate acestea le citeşti în privirea cu răceală de oţel a interpretului, în sarcasmul (mai mult defensiv) cu care rosteşte replicile, în încetineala voită a gesturilor. Dincolo de exactitatea portretului fizic — realizabilă şi prin virtuozităţi de grimă, şi printr-un mimetism oarecum exterior — actorul a compus imaginea unui creator profund, pentru care forţa, excesul de vitalitate, prezintă un risc, o primejdie, cîtă vreme nu le poate canaliza în opera menită să-i limpezească universul lăuntric.

Mai sinuos, ca un fir de sîrmă suspendat deasupra abisului, este drumul lui Zampano — „frînge-fiare" — din sensibilul film al lui Fellini, *La strada*, cheie a întregii sale creaţii.

Pentru Zampano, Gelsomina (magistral interpretată de Giulietta Masina) este iniţial simplă unealtă de lucru pentru care omul de circ, Zampano, a plătit preţul curent. Ideea că această fetişcană umilă ar putea să aibă cea mai sumară personalitate proprie, să viseze, să-şi imagineze măcar alt curs al existenţei decît cercul strîmt al arenei de o zi — îi este la fel de depărtată ca şi cerul acoperit de miriade de stele pe care nu-l priveşte niciodată.

Cînd Matto îi pune primele întrebări omeneşti: încotro ne îndreptăm? cărui scop îi slujeşte viaţa noastră măruntă? Zampano are reacţii de animal ameninţat, gata să se retragă în vizuina lui, la adăpostul unicei securităţi cunoscute: hrana asigurată pe a doua zi şi, din cînd în cînd, o femelă. Devotamentul Gelsominei îl stinghereşte, silindu-l să stabilească raporturi cu semenii săi în alţi termeni decît cei ai unui schimb de servicii. După cum ironia lui Matto, filozofia acestuia, îl silesc la efortul — cumplit — de a se privi din afară. Linia de rezistenţă a instinctului, supusă acestui asalt din partea lumii sentimentelor, se rupe: zăgazurile cedează şi Zampano, într-un acces de violenţă oarbă, îl ucide pe Matto. Instinctul a înăbuşit fiorii conştiinţei. Şi abia după ce această materie primă aspră şi brută a forţei lui Zampano se modelează, se afinează la capătul unui lung tunel de suferinţă, se produce saltul. Reeditînd actul curajos al vreunui strămoş din paleolitic, bruta ţîşneşte din propria sa magmă, înalţă privirea spre infinitul înstelat şi — descoperindu-şi punţile de legătură cu oamenii — scaldă în lacrimi noul născut: conştiinţa.

Cu o sensibilitate de seismograf înregistrează Quinn acest cutremur lăuntric, comunicînd marele adevăr că solitudinea poate fi învinsă numai printr-o umanizare pornită de la acest simplu pas: să-ţi accepţi semenii ca pe nişte microcosmosuri perfect constituite, străbătînd universul cu încărcătura lor de vise, năzuinţe, regrete, universuri către care există totdeauna punţi.

De curînd, Anthony Quinn a terminat turnarea filmului realizat după piesa dramaturgului Dürenmatt: *Vizita bătrînei doamne*, fiind partenerul lui Ingrid Bergman, în rolul complex de vinovat-victimă, al negustorului. E de presupus că autenticitatea, vitalitatea, autoritatea scenică, "prezenţa" lui Quinn întruchipînd un personaj total diferit de compoziţiile anterioare, vor ilustra din nou nesecata sa experienţă artistică şi de viaţă.

Eugen B. MARIAN



În rolul pictorului Gauguin din Van Gogh.



Interpretările lui Quinn şi Kirk Douglas au ridicat valoarea „western"-ului: Ultimul tren din Gun Hill.



Alături de Silvana Mangano în filmul Ulise.



În Van Gogh **se întîlnesc doi mari interpreţi ai ecranului american: Anthony Quinn şi Kirk Douglas.**



Un moment dramatic din Ultimul tren din Gun Hill, **susţinut cu virtuozitate de Anthony Quinn.**

LEIPZIG '63

Al VI-lea Festival internaţional al filmului documentar şi de scurt metraj desfăşurat anul trecut între 16 şi 24 noiembrie la Leipzig a avut o amploare deosebită. Timp de 9 zile, 450 de delegaţi din 52 de ţări au vizionat 98 de filme documentare, artistice de scurt metraj şi desen animat.

O particularitate a festivalului a constituit-o, fără îndoială, retrospectiva Joris Yvens, organizată cu prilejul împlinirii a 65 de ani de la naşterea acestui pionier al documentarului. Valparaiso, **recentul său film prezentat în cadrul festivalului, a obţinut** Premiul de onoare al juriului.

Luînd cuvîntul, Joris Yvens a subliniat necesitatea luptei filmului documentar pentru adevăr, pentru interpretarea dialectică a problemelor, într-un limbaj accesibil milioanelor de spectatori.

Remarcăm, de asemenea, intervenţia profesorului Bossak (Polonia) care, remarcînd că „ciné-vériteul" a adus multe lucruri interesante, a criticat în acelaşi timp tendinţa unor adepţi ai acestei metode de a prezenta fenomenele vieţii fără o selecţie. Vorbitorii au semnalat calităţile filmelor Miracolul rus **(Annelie şi Andrew Thorndike) şi** Fraţi şi surori, **prezentat de R.D.G. în afara concursului.**

Juriul a premiat următoarele filme: Premiul I **(Porumbelul de aur)** Frumosul mai, **(Chris Marker — Franţa);** Premiul II **(Porumbelul de argint)** Requiem pentru 500 000 **(Jerzy Bossak şi Waclaw Kazmierczak — Polonia); Programul naţional prezentat de RSC;** El se numea Fiodor **(V. Lisandrovici — U.R.S.S);** Depindem cu toţii de o sîrmă **(Jorgen Roos — Danemarca);** Premiul III **(Porumbelul de bronz)** Ţiganii **(Sandor Sára — Ungaria),** Izvorul **(Tadeusz Jaworski — Polonia),** Muzicanţii **(Kotya Georgi — R.D.G.)**

Ţara noastră a prezentat următoarele filme: George Georgescu **(regia Paul Barbăneagră),** 4 000 de trepte spre cer **(regia: Titus Mesaroş),** Năică **(regia: Elisabeta Bostan),** Grădina din nisipuri **(regia H. Rabinovici) şi** Rădăcini **(regia Mirel Ilieşu).**

I. SPINCESCU

JERZY TOEPLITZ scrie pentru revista „Cinema"

istoria a FIL

ACUM 50 de ANI

ACUM 25 de ANI

Trecutul ne apare intr-o perspectivă mereu nouă şi — contrar aparenţelor — ceea ce e îndepărtat nu se estompează o dată cu trecerea timpului, ci, dimpotrivă, ne oferă o viziune mai amplă, mai conturată.

Istoria filmului nu constituie o excepţie de la regula generală. Din pulberea uitării, din cele mai înalte rafturi ale bibliotecilor se scot anuare cinematografice vechi la care nu s-a mai uitat nimeni de multă vreme. Cercetătorii neobosiţi şi asidui, căutători de tezaure cinematografice tot mai găsesc bobine păstrate prin poduri şi pivniţe. După grijulii operaţii de recondiţionare se reuşeşte să se readucă uneori la viaţă interesante tablouri animate. Reinvie pe ecran imaginea unei lumi vechi, siluete de oameni care au murit de mult. Printre aceste relicve de arhivă se pot descoperi timide previziuni tehnice şi artistice, care vor înflori abia după un sfert sau o jumătate de secol. Să ne întoarcem cu cincizeci de ani în urmă. Anul 1914. Cinematografia abia cîştigase în întreaga lume bătălia pentru locul său, devenind un element indispensabil vieţii milioanelor de oameni. Ramurile noii industrii se dezvoltă impetuos. Creşte numărul de cinematografe şi de filme produse, devin tot mai intense schimburile internaţionale în acest sector. Dar se apropie august 1914 care răstoarnă orice proiecte, oprind dezvoltarea celei mai tinere dintre arte.

Cu douăzeci şi cinci de ani în urmă — anul 1939. Cinematografia este pretutindeni recunoscută ca o forţă. Dar condiţiile în care acţionează nu sînt dintre cele mai uşoare. Fascismul se pregăteşte de război. Starea de nelinişte şi nesiguranţă influenţează în mod evident nevralgica producţie cinematografică. Se şuşoteşte despre o anume răsturnare pe care ar aduce-o cu sine recenta invenţie tehnică: televiziunea. Se apropie septembrie care va zdruncina această stare de lucruri. Intervin schimbări substanţiale, revoluţionare în arta filmului.

Să încercăm a schiţa tabloul cinematografiei de acum o jumătate şi de acum un sfert de secol. Să ne găsim pentru o clipă în 1914 şi 1939. Invităm pe cititorii revistei „Cinema" la o incursiune în istoria filmului dinainte de război.

IANUARIE 1914

La Paris sînt geruri aspre. Iarna grea are repercusiuni nefavorabile asupra frecvenţei la cinematografe. Singura excepţie este „Kinoplastikon" din strada Peletier unde, începînd de la orele două după-amiază pînă noaptea tîrziu, se îngrămădesc mase de oameni care vor să vadă cea mai nouă senzaţie tehnică. În cinematograf nu există ecran, iar aparatul nu proiectează pe scenă decît tablouri stereoscopice şi mişcătoare. Dar iluzia spaţialităţii pare completă...

Reflexul momentan al publicului din sălile cinematografelor nu-i sperie totuşi pe antreprenorii care investesc sume importante în construcţia unor clădiri din ce în ce mai fastuoase. În inima Parisului se anunţă deschiderea a patru noi teatre, fiecare cu mai bine de o mie de locuri. La Londra, New York, Berlin şi Moscova se petrece acelaşi lucru. S-a terminat epoca cinematografelor nomade, de bîlci, a primitivelor odeoane de nichel. Pe scena istoriei păşeşte majestuos, strălucind de oglinzi şi aurării, înecat în covoare moi, palatul cinematografului.

În cinematografele berlineze, începînd de la 4 ianuarie, rulează filmul *Îngeraşul (Engelein)* în care marea tragediană apare în rolul unei fetiţe de doisprezece ani. În acelaşi timp la Stockholm trei cinematografe prezintă o dramă cu pomposul titlu *Pe altarul dragostei de patrie*, tot cu Asta Nielsen. Partenerul ei este Waldemar Psilander.

La Londra se bucură de mare succes filmul *Old Curiosity Shop*, adaptare după povestea lui Dickens realizată de Thomas Bentley (regizor devenit celebru o dată cu transpunerea pe ecran a lui „David Copperfield"). O bună presă şi casă cîştigă filmul suedez *Ingeborg Holm* al unui tînăr regizor începător: Victor Sjöström.

America reprezintă în anul 1914 pentru majoritatea ţărilor europene un teren exotic şi recunoscut din punct de vedere al filmului. Presa de specialitate aduce ştiri foarte puţine de peste ocean. Din ele se poate deduce totuşi că centrul de greutate al producţiei se deplasează din răsărit spre apus. Deşi New York-ul este propriu-zis capitala filmului, California începe să turneze un număr din ce în ce mai mare de filme. La Hollywood, lîngă Los Angeles, activează cîteva zeci de echipe de producţie. Filmează aici Cecil B. de Mille într-un hambar transformat în platou *Soţul indienei*. La 15 ianuarie apare pe ecranele americane filmul de scurt metraj al lui Mack Sennett intitulat *Cum se produc filmele*, reclamă pentru Hollywood din care poţi vedea în treacăt studiourile Broncho, Kay Bee, Domino, şi — mai deaproape — cum arată laboratoarele în care se construiesc decorurile.

Despre război nu se vorbeşte încă în ianuarie 1914. Luptele din Balcani, care puteau fi văzute în jurnalele de actualităţi, s-au terminat în mod fericit prin semnarea păcii de la Bucureşti, în august 1913. Rareori se întîmplă ca vreo înaltă personalitate să se intereseze de peliculele oglindind războiul. Majestatea Sa Imperială Wilhelm al II-lea vizionează în reşedinţa sa particulară de la Potsdam documentarul german despre bătălia de la Sedan, realizat de colonelul Mueller pentru auditorii şcolilor superioare militare. Douăzeci şi cinci de mii de fotografii ilustrează poziţii strategice şi mişcări de trupe în luptă.

Spectatorul obişnuit care merge la cinematograf nu vrea să vadă pe ecran războaie. Alte „atracţii" îi suscită interesul. În numărul 90 al jurnalului de actualităţi cinematografice *Animated Film*, aparţinînd studiourilor „Universal", apărut pe ecran în ultima săptămînă a lunii ianuarie, cea mai mare senzaţie o constituia cursa de automobile de la San Francisco. Doi regi ai vitezei, Barney Oldfield şi Lincoln Beach ating „ameţitorul record" de şaptezeci de kilometri pe oră.

La 27 ianuarie al aceluiaşi an are loc conferinţa de la Birmingham a

---



FILMKRITIK

München 1963: nr. 1-10

Revista lunară de cinema „Filmkritik" apare sub îngrijirea unui filmolog de certă calificare, Enno Patalas. Animată de pasiune pentru cinematograful de calitate (înţeles nu ca expresie a unor căutări formale, ci ca vehicul de idei şi sentimente), publicaţia din R.F.G. se remarcă prin vivacitatea cu care ia poziţie în lupta de idei din jurul fenomenului „film", aliată cu o serioasă competenţă şi scrupulozitate profesională. Ea izbuteşte să ofere în fiecare număr, alături de o panoramă critică a premierelor lunii, corespondenţe cuprinzătoare din cîte un centru cinematografic de pe glob, încercări de a defini diversele şcoli cinematografice, portrete de realizatori şi — în special — comentarii polemice cu privire la situaţia cinematografiei din Germania occidentală.

Dispunînd la Hamburg şi München de o bază tehnică apreciabilă şi de un număr însemnat de cineaşti, producţia de filme a Republicii Federale Germane prezintă totuşi simptomele unei grave crize atît pe plan economic, cît şi pe plan artistic.

Sub titlul „Două milioane pentru falîţi", Enno Patalas denunţă, din primul număr pe anul 1963 al revistei, politica de distribuire a fondului premial de 2 milioane mărci. Majoritatea premiilor au fost acordate de către autorităţile de la Bonn producătorilor unor filme de calitate îndoielnică, în timp ce o serie de scenarii care promiteau să evadeze din mediocritate şi convenţionalism fuseseră eliminate din competiţie, sub pretexte ridicole. Era o dulce iluzie — încheie autorul — să ne închipuim că organele care şi în trecut şi-au dezvăluit poziţia reacţionară şi incompetenţa artistică se vor reabilita de această dată. Dispunînd de banii noştri, ai contribuabililor, ele îi risipesc în zadarnice încercări de a acoperi deficitul cinematografiei noastre falimentare.

Un nou prilej de a lua atitudine faţă de politica statului în problemele producţiei de filme este apariţia „legii Martin" de care se ocupă un articol din nr. 4/1963 al revistei. Din fonduri prelevate asupra încasărilor din cinematografe (3% din intrările tuturor filmelor!), statul acordă producătorilor germani o sumă proporţională cu succesul de casă al ultimelor lor producţii. Acest mod de distribuire, care nu ţine cont de calitatea realizărilor, face din legea Martin o primă încurajare a mediocrităţii şi trivialităţii. Sînt prevăzute şi exceptări de la acest sprijin. În lumina unor precedente arhicunoscute, autorul e convins că „ele nu se vor aplica producţiilor cu caracter militarist şi criptonazist, ci mai curînd acelora care ating anumite tabu-uri sau filmelor care, lezînd — chipurile — «relaţiile cu ţări prietene», ar răscoli anumite fapte din trecutul nu prea îndepărtat al ţării noastre sau al altora".

O ilustrare a politicii discriminatorii dusă de autorităţi faţă de producţiile cinematografice care ies din convenţie şi mediocritate o constituie cazul relatat într-o notă din nr. 6/1963 al revistei. Pentru a i se înmîna premiul acordat scenariului „Casa de pe strada Crapului",

...a vie ...LMULUI



În 1914 Cecil B. de Mille a realizat The Squawman (Soţul indienei).

Women's Imperial Health Association, în cadrul căreia ţine un discurs, în calitate de invitat, George Bernard Shaw, lăudînd cinematografia. „O singură dată am văzut un film — a spus marele scriitor — care n-ar fi putut fi proiectat în şcoală. Mai e nevoie de o cenzură aşa de severă? Nu văd utilitatea ei, deoarece un mod de combatere a filmelor rele, dăunătoare, este realizarea de filme bune".

IANUARIE 1939

La 3 ianuarie intră în grevă proprietarii cinematografelor din centrul Parisului, răsucind bine cheia palatelor lor. 340 de localuri încetează să mai funcţioneze. Protestul are ca scop de-a silî guvernul să micşoreze impozitele. Guvernul rămîne însă surd la aceste apeluri. Proprietarii cinematografelor sînt nevoiţi să redeschidă sălile după 4 zile de grevă. Spre sfîrşitul lunii reiau acţiunea de protest, de rîndul acesta stingînd reclamele de neon şi cenzurînd pe cont propriu jurnalele săptămînale de actualităţi (tăind toate personalităţile guvernamentale care se dovediseră refractare cinematografiei). Victima principală a fost ministrul de finanţe Paul Reynaud.

De cealaltă parte a canalului lucrurile nu stau mai bine. Chiar dacă cinematografele sînt pline de spectatori, studiourile sînt pustii. La Pinewood — tăcere adîncă. La Denham, în cîteva zeci de hale ultramoderne se realizează numai două filme, dintre care unul american: *Adio, domnule Chips*, povestea unui profesor pe care-l joacă Robert Donat. Studiourile Metro Goldwyn Mayer, stimulate de succesul *Citadelei* şi al filmului *Un yankeu la Oxford*, şi-au mai încercat norocul producînd un film în Marea Britanie. La Elstree lucrează numai Charles Laughton pregătind *Jamaica Inn*. Imensul potenţial de producţie cinematografică rămîne nefolosit.

În Italia, ritmul e, de asemenea, slab. În nou construita „Cinecittá", de care este aşa de mîndru Mussolini, te poţi juca de-a v-aţi ascunselea. Singurul film reprezentativ care ia naştere aci este *I grandi magazzini* al lui Mario Camerini, cu Vittorio de Sica în rolul principal, care trece curînd pe primul loc în rîndul actorilor italieni. Situaţia se schimbă radical în clipa în care firma de stat E.N.I.C. a monopolizat importul. Patru firme americane renunţă să-şi mai scoată produsele pe piaţa italiană: Paramount, Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox şi Warner Brothers. Ducele se bucură că o să cumpere din alte ţări filmele „înlocuitoare", dar este îndoielnic că publicul va primi cu plăcere aceste achiziţii.

În cel de-al III-lea Reich, e moda filmelor cu tematică militară. Se turnează o cantitate impunătoare de drame şi comedii, farse cazone. O mare importanţă acordă autorităţile fasciste filmelor de aviaţie, a căror sarcină este de a face cunoştinţă spectatorilor cu îndemînarea şi potenţialul de luptă al lui Luftwaffe.

Singura ţară care sesizează pericolul hitlerist şi avertizează asupra lui în filmele sale este Uniunea Sovietică. America abia începe să anunţe filme antihitleriste, în timp ce la Moscova ele rulează deja. La 5 ianuarie a apărut pe ecrane *Familia Oppenheim*, adaptare după o cunoscută poveste a lui Feuchtwanger.

În America mai domneşte încă o atmosferă de pace. La începutul anului 1939 apar pe ecrane două succese de mult aşteptate. Primul este *Idiot's Delight* după piesa lui Robert Sherwood cu Clark Gable şi Norma Shearer (piesă care a stîrnit — ca şi filmul — obiecţiile lui Mussolini); al doilea succes este *Jesse James* în regia lui Henry King cu Tyrone Power în rolul unui bandit celebru din vestul sălbatic.

Tyrone Power în rolul faimosului bandit american, Jesse James, din filmul cu acelaşi nume.

Într-un film de categoria B a studiourilor „Columbia" cu titlul *Homicide Bureau*, critica atrage atenţia asupra unei blonde de efect: Rita Hayworth.

Luna se termină cu vizita lui Leni Riefenstahl la Paris. La clubul de pe Rive Gauche, egeria führerului ţine o conferinţă despre arta filmului, la care participă simpatizanţi ai celui de-al III-lea Reich.

Rămurelele de măslin şi declaraţiile demagogice despre necesitatea colaborării internaţionale nu pot totuşi să spulbere neliniştea spectatorului faţă de norii negri care se adună la orizont. În săptămînalul editat de Fox, vedem lansarea crucişătorului „Seydlitz" la Bremen, iar „Paramount" arată pe ecran ofensiva generalului Franco în Catalonia. Manevre, mişcări de trupe, înflăcărate discursuri ale conducătorilor şi gauleiterilor. Aşa începe noul an 1939 pe ecranele lumii.



V. Balaşev deţine rolul lui Bertold din Familia Oppenheim.



Clark Gable şi Norma Shearer sînt eroii filmului Plăcerea nebunilor al lui Clarence Brown.



Scenă din filmul Marile magazine, realizat de Mario Camerini.



Adio, domnule Chips, realizat de Sam Wood în 1939, s-a bucurat de succes şi în ţara noastră.

i s-a pus regizorului Kurt Hoffmann condiţia să renunţe la intenţia de a realiza acest film în coproducţie cu cinematografia cehoslovacă. Ar fi fost prima dată cînd un film de producţie germană aborda tema persecuţiilor suferite de evrei în ţinuturile ocupate de hitlerişti. Refuzîndu-i regizorului posibilitatea de a-şi realiza filmul pe locurile unde s-au petrecut în realitate evenimentele evocate în scenariu, autorităţile de la Bonn încearcă să mai menţină o vreme vălul de uitare asupra fărădelegilor comise de nazişti.

Redacţia revistei „Filmkritik" îşi face un punct de onoare din combaterea abuzurilor cenzurei oficiale sau neoficiale. Într-o notă din nr. 7/1963 se denunţă masacrarea filmului Aleksandr Nevski de Eisenstein care — prin suprimarea scenelor înfăţişînd cruzimile comise de cavalerii teutoni în ţinuturile ruseşti — e complet falsificat, cavalerii nimiciţi de oastea lui Nevski pe lacul Ciud apărînd ca nişte biete „victime". Articolul lui Heinz Ungureit din nr. 8/1963, intitulat „Cenzură secretă?", semnalează, de asemenea, o metodă foarte primejdioasă de trunchiere şi falsificare a semnificaţiei unor opere cinematografice: tăieturi şi modificări operate în dialogul filmelor străine cu prilejul dublajului în limba germană. Acestor manopere le-au căzut victime filmele a căror acţiune se petrece în timpul ocupaţiei hitleriste în diferite ţări ale Europei.

Aroganţa şi arbitrarul diverselor instanţe ale cenzurii formează obiectul articolului lui H. Ungureit în nr. 10/1963. Comisia de aşa-zisă „Autocenzură voluntară" a exploatanţilor de cinematografe din R.F.G capătă după părerea autorului o nuanţă politică mereu mai accentuată. În dispreţul ei faţă de public ea nici nu-şi dă osteneala de a arăta motivele pentru care a fost respins un film ca Cele 4 zile ale Neapolului sau a fost mutilat filmul lui De Sica Sechestraţii din Altona.

Serios informată, competent redactată, publicaţia germană „Filmkritik" are o ţinută onestă şi combativă,

Ana ROMAN

"cinematograful adevăr"

și ADEVĂRUL

de Alice MĂNOIU

„Am pornit la Lyon plini de curiozitate și entuziasm. Ne-am întors acasă frînți de oboseală, saturați de imaginile, unele mai tremurate ca altele și stupefiați... Am descoperit cel mai orbitor dintre toate adevărurile: Nu există cinema-adevăr". Neașteptata declarație aparține unuia dintre numele frecvent citate în sprijinul pretinsei școli sau curent — cum vreți să-i ziceți — care de cîtăva vreme face vîlvă în cercul snobilor esteți occidentali. Cu această afirmație își începe Louis Marcorelles în „Cahiers du Cinéma", relatarea despre „Tîrgul de adevăruri", prin care afirmă senzaționala descoperire fără să o argumenteze însă.

Iată faptele: „Bîlciul" de la Lyon desfășurat sub semnul „Ciné-vérité"-ului a avut, e drept, nota sa caracteristică: tam-tam-ul cu care era anunțat. În ceea ce privește exhibiția „adevărurilor" promise, aici lucrurile s-au cam încurcat. Teoreticienii curentului (trebuiau să existe neapărat și aceștia pentru ca ultima modă cinematografică să capete prestigiu artistic în fața „profanilor") au fost nevoiți să-și facă „mea culpa", recunoscînd că numele proaspetei lor descoperiri nu e în fapt decît traducerea greșită a termenului „Kino-Pravda" (ediția filmată a „Pravdei") ce definea în urmă cu cîteva decenii activitatea de pasionat publicist cinematografic a sovieticului Dziga Vertov. Dar cum nu șade bine unor critici cu reputație să-și decline răspunderea într-o asemenea investiție istorică, au fost confecționate ad-hoc niște „tradiții" ale școlii. S-au citat nume celebre de „înaintași": Vertov, Flaherty, Grierson, Jean Vigo, omițîndu-se însă un singur amănunt: că aceștia făceau inițial — cinstit, recunoscut — film documentar, etnografic sau reportaj, fără pretenția de a se considera — orgolioși ca epigonii de azi — promotorii vreunui „nou val" în filmul artistic. Că neobosita lor activitate, spontaneitatea, prospețimea incursiunilor cu aparatul de filmat în medii inedite, interesante (Flaherty cu *Nanuk* în 1922 și mai tîrziu cu *Luana*, pătrunde în lumea eschimoșilor ori a locuitorilor idilicelor insule din Pacific, încercînd să le surprindă și universul intim, nu numai obiceiurile exterioare, exotismul care impresiona pe europeanul sătul de istorioarele banale) — au înviorat filmul artistic confecționat pe platou, dîndu-i un puseu de vitalitate, realism — e foarte adevărat. Dar tot atît de adevărat e că, în momentul cînd fostul vînător, explorator în marele Nord canadian, Robert Flaherty (care folosise aparatul ca mijloc de a imprima pe peliculă rezultatele științifice ale expedițiilor sale) încearcă să „dramatizeze" documentarul geografic (să introducă în mediul natural, plin de frustețe care constituise farmecul filmelor sale, conflicte artificial construite), cînd—tentat să realizeze cu ajutorul metodei specifice documentarului, film artistic, el ajunge să hibridizeze ambele genuri, dînd rezultate mediocre, convenționale, neartistice (vezi filmul *Tabu*, realizat în 1931 împreună cu Murnau sau *Omul din Aran* — 1934).

Cam așa s-au petrecut lucrurile și cu reprezentanții „ciné-vérité"-ului modern. Presupusul inițiator al „școlii" e și el etnograf, francezul Jean Rouch. Ca și Flaherty și-a început cariera prin a consemna pe peliculă călătoriile de studii. „Am filmat africanii, și am făcut un film etnografic, *Eu, un negru*". Un film serios, util, reușit în genul lui — adăugăm noi. În *Piramida umană* deja începe să apară pretenția etnografului de a-și depăși stricta specialitate și a susține un punct de vedere asupra unei probleme de interes general: discriminarea rasială. Intenția e curajoasă, cinstită; ea denotă luarea de poziție a omului de știință care se simte chemat să-și spună cuvîntul nu numai ca specialist, ci și ca cetățean, om de cultură, spirit progresist. În plus, etnograful modern nu se poate lipsi de cunoașterea științelor înrudite: sociologia și psihologia, capabile să ofere, împreună, tabloul uman și geografic complet. Prin aceasta, de bună seamă, preocupările savantului ating, tangențial, domeniile artistului.

După succesele obținute cu documentarele despre Africa, Jean Rouch și sociologul Edgar Morin se simt tentați să „aplice metodele cinematografului etnografic societății pariziene". Prin aceasta, ei căutau probabil să descopere senzaționalul, exoticul, acolo unde europenii se așteptau mai puțin: în viața cotidiană a modernei metropole. Pretenția — ușor teribilistă la originea ei — nu depășește însă curiozitățile etnografo-sociologice. Rezultatul e *Cronica unei veri* în care însă „eroii" anchetei — oameni întîlniți întîmplător pe stradă — nu mai reacționează în fața obiectivului cu spontaneitatea și sinceritatea negrilor ce ignorau puterea aparatului de filmat. Sătui de publicitate, parizienii trec grăbiți, refuzînd să răspundă insistentei reportere ce-i oprește netam-nesam pe stradă, cu indiscreta întrebare „Sînteți fericit?" Or, și mai rău, alții cochetează cu obiectivul (ca frivola Marie-Lou), încercînd să atragă atenția vreunui producător de film în căutare de noi achiziții.

Am văzut această *Cronică* ce se vrea mostră a noului „curent" cu pretenții artistice. Vă mărturisesc, m-a plictisit și m-a iritat nespus. Dacă s-ar fi păstrat la caracterul ei de strictă anchetă sociologică, în genul reportajelor publicate de presa occidentală, aș fi privit-o cu un oarecare interes încercînd să descopăr concluziile — mai mult ori mai puțin științifice — la care poate ajunge acest „experiment" psihosociologic atît de la modă în sociologia burgheză. Dar veridicitatea totală pe care ne-o promit autorii (condiția esențială a investigației științifice) e curînd părăsită pentru o improvizație inabilă, rudimentară, stridentă fardare a realității. De vreme ce se simt filmați, oamenii se autoobservă, încep să „joace", mai mult ori mai puțin conștient. „Am trăit un moment penibil — declară una din eroinele lui Rouch — cînd a trebuit să improvizez în fața obiectivului o ceartă cu logodnicul meu. În realitate noi nu ne certăm". Lăudîndu-se că „n-are nevoie de scenariu" etnograful îi obligă pe eroi să improvizeze situații artificiale. Deci tot înscenare, dar mascată. Procedeul lui Rouch e pe cît de neștiințific, pe atît de antiartistic. Trădezi scopurile documentarului științific fără să poți ajunge — e și firesc, altele sînt legile conștiente ale creației — la rezultate artistice.

„Cinematograful-adevăr" greșește fundamental cînd își propune să facă film artistic cu mijloacele documentarului sau ale reportajului. El neagă furios „regulile jocului" artei („jos scenariul, mizanscena! Trăiască imaginea furată!"), dar trișează grosolan cînd începe să „organizeze" (de fapt să machieze) realitatea — transformîndu-i pe trecători în actori. Ce fel de adevăr poate „surprinde" Rouch cînd aduce prostituata italiană în fața obiectivului, o obligă să suporte ore întregi privirea lui indiscretă, iscoditoare, silind-o la o confesiune penibilă și inutilă, de a cărei sinceritate se îndoiește oricine. Și chiar dacă — prin absurd — s-ar putea „smulge" cîteva adevăruri de la această femeie nenorocită, care e scopul moral al unei asemenea spovedanii publice? Ce-au urmărit realizatorii să demonstreze? Complexele motivări filozofice-sociale ale unei asemenea destrămări individuale? Dar demonstrația a fost făcută de mult și la o înaltă încărcătură de idei și adevăruri umane (ca să-l nu-l amintim decît pe Fellini cu zguduitoarele *Nopți ale Cabiriei*). Numai că acolo adevărul nu se năștea empiric, din înregistrarea brută, primitivă, haotică — și de aceea inexactă — a realității social-umane, ci printr-o cunoaștere profundă a sufletului omenesc cu abisurile și culmile lui matur, artistic, explicate.

„Și eu am întreprins cîndva căutări ale anumitor atitudini spontane ale omului — declară marele cineast italian Rossellini. Acestea sînt însă elemente suplimentare pentru a ajunge la adevăr" — susține regizorul realist, acela care după război a folosit metoda filmării directe „pe viu" a străzilor și cetățenilor Italiei, în zguduitorul document artistic *Roma, oraș deschis*. „Pentru a găsi adevărul, trebuie să ai neapărat o poziție morală", conchide Rossellini. Și o concepție științifică despre lume și artă, adăugăm noi, de pe pozițiile celui mai consecvent realism, mai elevat dintre toate curentele artistice anterioare ce urmăreau adevărul uman: realismul-socialist. Or, promotorii „cinematografului-adevăr" se eschivează de la orice fel de verdict asupra personajelor lor. Ei pretind că le înfățișează „doar" dramele, iau evenimentele așa cum sînt, fără a ști unde îi vor conduce. „Fiți așa cum sînteți", par a spune eroilor lor acești apostoli ai obiectivismului și accidentalului în știință și artă. „Nu-mi pasă ce veți face de-aici încolo; eu nu vreau decît să vă surprind acum, pentru propria mea distracție". În afară de cinismul unei atare poziții, de imoralitatea unei asemenea iresponsabilități declarate — și în ultimă instanță de futilitatea unui asemenea „joc de-a adevărul" —, trebuie notată și ipocrizia, filistinismul teoriei burgheze. De vreme ce tu, etnograf, documentarist sau realizator de film artistic, te așezi în spatele aparatului și de acolo selecționezi mediul, oamenii pe care îi prinzi în obiectiv și apoi din miile de kilometri de peliculă înregistrată reții numai atît cît proiectezi într-o oră și jumătate, montezi totul într-un anume fel, deci după o concepție precisă, ce fel de obiectivizare „totală", adevăr „absolut", mai poți susține că redai? Și de ce tu, în mai mare măsură decît alții? Numai pentru că ai coborît camera în mijlocul străzii (dar asta au făcut-o, de cînd au descoperit aparatul de filmat, toți pionierii cinematografului, începînd cu Lumière) poți pretinde că deții monopolul realismului suprem, „adevărului ultim" în viață și în artă? Dar cu această cameră poți foarte ușor falsifica realitatea, surprinzîndu-i aspectele ei accidentale, nesemnificative, mincinoase, așa cum a și dovedit-o cel mai penibil „document" al „ciné-vérité"-ului, calomniosul la adresa umanității, civilizației, *Mondo cane*.

Nu metoda camerei ascunse ori luării „pe viu" a imaginei sonore sau vizuale, nu procedeele tehnice (oricît de perfecționate, ajunse la „microcravatele" televiziunii americane—microfoane minuscule ascunse în cravate —, la aparatul foarte ușor, mobil al francezului Coutant etc.) decid gradul adevărului în artă. Ci conștiința artistului și înarmarea lui cu o viziune științifică asupra lumii.

Dziga Vertov — pe care „ciné-vérité"-iștii îl invocă patetic —, milita în 1924 pentru înregistrarea

directă, documentară a realității revoluționare, pentru „cine-ochiul care este filmul la postul său comunist“ și nu pentru cochetarea cu realitatea numai cu scopul imixtiunii documentaristului în aria filmului artistic. Jean Vigo se declara în 1930 pentru un cinematograf social cu funcții precise; un „documentar social sau mai exact un punct de vedere documentar“, susținînd prin aceasta o cît mai strînsă apropiere a cineastului de realitate și nu o desființare a legilor artei.

Desigur, printre cei atașați pe nedrept curentului „ciné-vérité“ sînt mulți documentariști cinstiți care nu se jenează să-și recunoască profesiunea nobilă. Ei luptă pentru a demonstra posibilitățile vaste ale genului documentar și nu a se introduce prin fraudă, pe scara de serviciu a filmului artistic, compromițînd deopotrivă ambele domenii, la fel de viabile, ale artei cinematografice. Printre aceștia sînt americanii Drew și Leacock, cu interesantele reportaje despre prima zi de muncă a președintelui Kennedy: *Primarul* sau despre cazul negrului Paul Krump *Scaunul electric*; Shirley Clarke cu zguduitorul document al „azilelor de noapte“ moderne: *Legătura*, ori recenta incursiune în cartierul negrilor newyorkezi, *Lumea rece*, Rogosin cu admirabilul *Pe Bovery* care duce genul pe culmi îndelung rîvnite. Apoi Chris Marker, reporterul neobosit care a imprimat pe peliculă clocotul revoluției cubaneze, în *Cuba si*, iar în *Frumosul mai* a realizat o interesantă investigație în mediile pariziene. Doar că, spre deosebire de Rouch, creatorul n-a mers la întîmplare, gratuit, ci a urmărit o idee precisă: denunțarea individualismului, a comodității micului burghez parizian retras în cochilia sa egoistă, și iresponsabil față de cele mai acute probleme ale timpului său. Poziția — din fericire diferită — a personajelor chestionate de Chris Marker asupra problemei războiului din Algeria, înregistrează limpede pulsul unor pături diferite ale societății capitaliste, avertizînd totodată, cu răspundere, asupra pericolului declanșării unor noi războaie în cazul acestei indiferențe criminale.

Este aceasta artă adevărată, militantă, utilă? Desigur, și calitatea acestei arte se demonstrează prin *eficiență, grad de generalizare a problemelor umane.*

Pericolul teoriilor estetizante despre „cinematograful-adevăr“ nu constă însă în terminologie (mai mult ori mai puțin exactă), ci în intenția camuflată aici: tendința de a despărți arta de realitate, paradoxal, tocmai sub masca celei mai fervente căutări a „adevărului“. Dar, chiar dacă susținătorii zeloși ai curentului, nemaigăsind argumente, îi născocesc tradiții (s-a ajuns pînă acolo încît s-a considerat „ciné-vérité“ școala documentaristă americană inițiată de Grierson sau neorealismul italian), iar alții, mai optimiști, îi prevăd perspective, un lucru e sigur: nu poți da viață unei fantoșe. Ca fapt artistic „ciné-vérité“-ul nu există, iar ca experiment cinematografic el nu depășește stadiul cercetărilor empirice din cadrul serviciilor tehnice ale televiziunii (sub egida cărora s-au și desfășurat lucrările de la Lyon).

„Regele e gol“, iar slujitorii lui, mai mult ori mai puțin interesați să ocolească realitatea, tot vor fi siliți pînă la urmă să o recunoască. Va fi probabil singurul adevăr din zgomotoasa carieră a „ciné-vérité“-ului.

cinema
CORES-PONDENTĂ

François MAURIN corespondentul nostru de la Paris de vorbă cu Maud-Max Linder

MAX LINDER
un model pentru CHAPLIN



Max Linder, unul din „părinții burlescului“.

Una din primele glorii ale cinematografiei mondiale, Max Linder, reînvie pe ecrane. Resurecția i se datorează fiicei sale, Maud-Max Linder, care a întreprins recent, cu ajutorul extraselor din opera tatălui ei, montarea unui „nou“ film reunind cîteva din succesele celui care, înainte de 1914, a fost marea glorie a ecranului, servind ca model lui Chaplin

Pentru publicul celor dintîi săli obscure, Max era un dandy cu jachetă de culoare închisă și pantaloni în dungi, jobenul plantat cu impertinență pe vîrful capului, un chefliu zglobiu, departe de orice grijă materială și căruia i se întîmplau cele mai năstrușnice aventuri. Autor, regizor și actor de film, Linder știa să provoace cele mai neașteptate gaguri, care, într-o înlănțuire foarte logică (în aparență) duceau la situațiile cele mai neverosimile. Omul era mic de stat și purta, pentru a se înălța, tocuri de cauciuc. Avea părul negru ca pana corbului, fața smeadă, ochii strălucitori, dinți albi sub o mustață foarte fin conturată, iar gesturile elegante și vii ca ale meridionalilor, așa cum sînt prezentați pe scenele din străinătate. Nu prea folosea tortele cu frișcă, aflate la modă. Fără a îndepărta din jocul său farsele moștenite de pe urma trecerii prin teatrul bulevardier, Max Linder știa să scoată maximum de efect din mimica sa extrem de expresivă, punînd pentru prima dată în valoare prim-planul. Intriga scenetelor sale este întotdeauna simplă și liniară, titlul filmului o dezvăluie de la bun început.

Alături de Chaplin, în filmul În tovărășia lui Max Linder.

Max-fotograf, Max-decorat, Max-virtuos, Max și inaugurarea statuii distrează publicul de la Barcelona și pînă la St. Petersburg, unde actorul călătorește în turneu. Admiratorii îi deshamă caii de la trăsură pentru a le lua locul și a-l conduce cu miile la hotel, înghesuindu-se unii pe alții, numai pentru a-l aclama.

Max Linder a fost unul din „părinții“ burlescului. Cînd în 1914 Charlie Chaplin interpretează primul său rol pentru casa Keystone turnînd Pentru a-și cîștiga existența, el adoptă aparența perfectului gentleman englez... Dar Chaplin ezită multă vreme înainte de a-și alege ținuta. Cînd și-a fixat definitiv personajul: pălărie tare, mustăcioară, pantofi prea mari, mers legănat, baston suplu, pantaloni largi, redingotă zdrențuită, el nu a făcut altceva decît să preia costumul unui Max Linder căzut brusc în mizerie.

1914 a fost și epoca în care Max Linder mobilizat, pleacă pe front. Cînd o rană gravă îl readuce acasă, Charlot îl detronase de pe toate ecranele lumii.

Dar tot grație ascensiunii vertiginoase a lui Chaplin, comicul francez poate să plece în Statele Unite, angajat de una din firmele trustului Edison-Essanay, firmă ce ținea să se răzbune pe mărunțelul cu mustață care îndrăznise să rezilieze un contract. O boală gravă însă îl doboară pe Max după ce turnează două filme, și îl ține departe de studiouri pînă la sfîrșitul războiului. Popularitatea sa supraviețuiește totuși încă mulți ani. El nu pierde nimic din talentul său, dovadă filmele realizate la Hollywood: L'étroit mousquetaire* și Șapte ani de ghinion. Max Linder sfîrșește tragic în 1925, împreună cu tînăra sa soție, în timpul unei crize demențiale de gelozie.

Special pentru revista „Cinema“ am avut de curînd o interesantă discuție cu Maud-Max Linder. Are vreo 40 de ani și poartă ca o rană adîncă regretul de a fi fost ținută pînă la sfîrșitul adolescenței, departe de amintirea tatălui.

— *În ce împrejurări l-ați întîlnit petru prima oară pe ecran?*

„Într-un cineclub din Versailles. Treceam din întîmplare prin fața unui cinematograf care afișase unul din filmele sale. După ce m-am plimbat îndelung prin fața intrării, gîndindu-mă că dacă voi descoperi vreun Max Linder vulgar, nu voi îndrăzni niciodată să spun că sînt fiica lui, m-am precipitat la casa de bilete și i-am spus casieriței: «E tata» și am intrat în sala în care se proiecta *Ocolul lumii* al lui *Méliès*".

Începînd din acea zi memorabilă, Maud-Max Linder n-a precupețit nimic pentru a reda viață operei tatălui său. După diferite stagii prin studiouri, ocupînd funcții diverse, ea a început prin a învăța abc-ul cinematografiei înainte de a efectua o lungă ucenicie la montaj. Paralel, se încăpățîna să regăsească copiile filmelor lui Max Linder, dintre care multe au fost rătăcite ori mutilate sau pur și simplu deteriorate de timp. Trebuia să găsească de asemenea și un producător care să accepte să furnizeze fondurile necesare realizării filmului la care Maud visa de 10 ani.

„Cred, îmi spune ea, că am vizitat toate birourile de pe Champs-Elysées. Mi se răspundea că ideea e fermecătoare și că îmi face onoare faptul că mă gîndesc la tatăl meu. Mi-au fost ținute nenumărate discursuri pentru a mă face să înțeleg că cinematografia nu este doar o demonstrație de pietate filială, ci mai degrabă o afacere comercială a cărei rentabilitate trebuie echilibrată. Mi-era cu atît mai dezagreabil cu cît nu întreprinsesem aceste demersuri pentru că era vorba de tatăl meu, ci pentru că aveam convingerea că trebuie făcut ceva pentru a repune în locul său un cineast de talent, o valoare uitată. Pînă la urmă, cîțiva prieteni s-au declarat interesați de acțiune, iar eu am investit tot ce am avut. A fost însă dificil să string copiile semănate în cele patru vînturi, mai ales la colecționari. Chiar și în cinemateci am găsit prea puține. Din *L'étroit mousquetaire* de pildă, n-am putut recupera decît o singură copie de 16 mm și a trebuit să intentez un proces pentru a obține dreptul de a o utiliza. Eram proprietara imaginei, dar nu și a peliculei. Timp de luni întregi, această copie unică a rămas blocată în magaziile Palatului Justiției, nu fără urmări pentru calitatea ei, iar recondiționarea a fost foarte costisitoare".

— *Cum va arăta filmul* **În tovărășia lui Max Linder?**

„Montajul va debuta cu un prim plan al lui Charlie Chaplin, apoi aparatul de filmat se va retrage încet și-l vom descoperi pe Max Linder fotografiat alături de Chaplin în timp ce textul prefeței lui René Clair va anunța omagiul adus de Charlot «maestrului și discipolului»... Filmul va continua cu fragmente din *Șapte ani de ghinion* și din *L'étroit mousquetaire.*"

Produs, scris, realizat și interpretat de Max Linder în 1928 în S.U.A., Șapte ani de ghinion istorisește aventurile nenorocoase ale unui bogat parazit, Max, care în ajunul căsătoriei își îngroapă viața de burlac. În zori, el se întoarce acasă cam pe două cărări. Valetul a spart o oglindă și comandă alta, care nu a sosit încă. Cînd Max se trezește și vrea să se radă, servitorul îl deghizează pe bucătar și îl însărcinează „să joace“ reflectarea imaginii, mimînd gesturile stăpînului în spatele cadrului oglinzii absente. Max își dă seama curînd de înșelăciune, dar un apel telefonic de la logodnica sa îl îndepărtează un moment. Cînd revine, oglinda nouă e la locul ei, dar crezînd că-l pedepsește pe impostor, el aruncă gheata în imagine și... sparge cristalul. Superstițios, rămîne convins că va trăi șapte ani de ghinion. Și într-adevăr, necazurile încep...

L'étroit mousquetaire, turnat un an mai înainte, este o parodie a filmului pe care Fred Niblo l-a realizat în 1921 după romanul lui Alexandre Dumas, cu Douglas Fairbanks. Dacă Max Linder a respectat cadrul istoric al subiectului (este singurul său film turnat în costume de epocă) simțul său de parodie a instalat un anacronism de acord perfect cu fiecare imagine. Richelieu își adună oamenii prin telefon, bustul lui Napoleon tronează pe biroul cardinalului, un mușchetar cu sabia la șold încalecă o motocicletă, doamnele de companie ale reginei cîntă pe ascuns la trombon și la trompetă, iar majestatea sa regina bate la mașină scrisori de dragoste către Buckingham. În hanul în care Max-d'Artagnan se bate în duel, un colț al decorului este din secolul XVII, iar altul reprezintă un „saloon“ american de la sfîrșitul secolului XIX. Cînd le vorbește curtenilor, regele utilizează un megafon. Mușchetarii, la un semnal de alarmă se precipită afară din cameră și cad printr-o trapă direct în șa, exact ca pompierii americani de la începutul secolului nostru. Cît despre copcile de aur ale reginei, ele susțin pantalonii lui Buckingham...

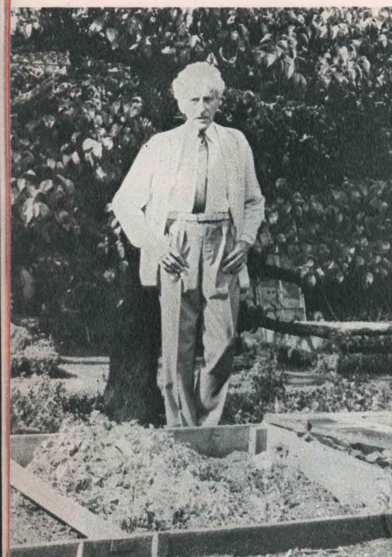
Nu vom sfîrși niciodată să enumerăm toate gagurile lui Max Linder, care sînt, în felul lor, un condensat al rîsului pe ecran.

„Realizînd montajul, *mi-a mai spus Maud-Max Linder*, am încercat să mă pun în situația tatălui meu și să imaginez ceea ce ar fi făcut el revenind în 1963 și revăzînd pelicula pe care a turnat-o în 1920—1923, pentru a o face mai modernă și pentru a obține cît mai multe efecte din ce a mai rămas din ea“.

Maud-Max Linder se gîndește în prezent la un nou proiect: să realizeze un scenariu scris de tatăl ei, pe care moartea l-a împiedicat să-l turneze. Titlul Cavalerul Barkas.

„E aproape pus la punct, decupat în 1763 de planuri, cu toate indicațiile de regie“.

* Joc de cuvinte: confuzie provocată de pronunțarea identică a cuvintelor *Les trois* (cei trei) și *L'étroit* (mărginitul) — N.R.



Creator efervescent, multilateral, Jean Cocteau și-a impus semnătura pe opere aparținînd celor mai variate forme de expresie ale artei: poezie, roman, eseu, critică de artă, teatru, grafică, pictură, sculptură, ceramică, muzică, dans. Desigur, nici a șaptea artă nu-l putea lăsa indiferent pe Cocteau. Hotărîndu-se să scrie și cu „cerneala de lumină" a camerei, el a devenit implicit cineast complet: dialoghist, scenarist, regizor și interpret. Cinematografia a fost o preocupare constantă care i-a luat peste 40 de ani din viață. Primele observații despre limbajul filmului le-a scris în 1917. Iată cîteva dintre filmele sale cele mai cunoscute la care a colaborat în calitate de regizor sau de scenarist: Sîngele unui poet (1930), Legenda îndrăgostiților(1943), Frumoasa și bestia (1946), Părinții teribili (1948), Orfeu, Copiii teribili (1950), Testamentul lui Orfeu (1960).

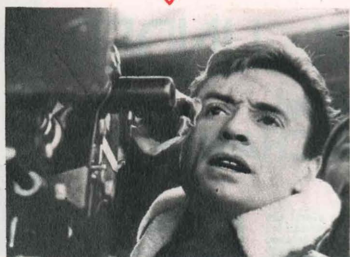


Dialog, filmul lui Janos Hersko, urmărește relațiile unui cuplu matrimonial de-a lungul a 15 ani, de la sfîrșitul războiului și pînă în zilele noastre. Dialogul sufletesc amplu și interesant este purtat de Anita Senyen și Imre Sinkovitz, interpreții celor doi soți.

cinema

SECVENȚE

Un microinterviu luat în pripă regizorului francez Serge Bourguignon (despre care am dat nu de mult știrea că a luat pentru Duminicile din Ville d'Avray, Oscar-ul '62 al celui mai bun film străin proiectat pe ecranele din S.U.A.) în legătură cu noul său film: „Voi începe turnările în primăvară. Filmul nu se va mai intitula Veneția în octombrie, ci Să nu cedăm nimic din visele noastre. Nu mi-e teamă de titlurile lungi, mai cu seamă cînd ele sînt atît de frumoase ca aceste versuri de Paul Eluard. Filmul meu va fi povestea unui tînăr născut pentru a fi fericit și căruia nu-i este frică de dragoste. Povestea va dura 20 de ani și va începe cu un an înaintea apariției pe lume a eroului meu..." Fotografia noastră îl prezintă pe Serge Bourguignon la lucru.





Filmul belgian Sculptura de Frederic Geilfus a luat Marele premiu din cadrul categoriei filmelor didactice despre artă, împreună cu filmul maghiar Aranymetszes de Gabor Takacs. Sculptura (din care reproducem o imagine) a fost apreciat pentru eficacitatea didactică cu care a prezentat problemele plastice fundamentale ale sculpturii.

Cale lungă reinvie ultimele zile ale războiului și problemele pe care le pune încheierea păcii soldaților polonezi dintr-o divizie blindată care lupta în Olanda. Tînărul regizor Bohdan Poreba (în vîrstă de 29 de ani) l-a ales pe Jan Machulski pentru rolul complex al locotenentului Włodarczyk, care străbate o lungă cale sufletească, de adînci transformări, înainte de a se hotărî să revină în patria sa distrusă de război.



Yang Likouen, o tînără speranță a cinematografiei din Republica Populară Chineză, a debutat în Cinci flori de aur, în rolul dificil al unui conducător politic. Cu totul deosebit va fi personajul Ashma căruia îi va da viață Yang Likouen în noul film muzical în culori, Ashma, care va ieși în curînd din studiourile chineze și din care prezentăm o secvență.





După atîtea filme comice, Toto revine, în sfîrșit, la un film care, sub aparența glumețe, este profund uman și amar. Comandantul, realizat de Paolo Heusch, redă povestea unui colonel care este avansat general numai ca să fie imediat pensionat pentru depășire de vîrstă. Găsim aici toată tristețea unor pensionari ținuți departe de societate, aproape proscriși, oameni care au fost cîndva activi, dinamici și pe care inacțiunea și inutilitatea îi împinge la disperare. Ei fac tot ce pot pentru a da un alt scop existenței. E ceea ce încearcă și generalul nostru, dar nereușind, nu mai are putere decît să se sinucidă. Salvat în ultimul moment, el va înțelege că soarta îi este pecetluită și se va resemna să-și scoată zilnic nepoțeii la plimbare, ca mii de alți pensionari. Un nou Umberto D? poate.

În fotografiile de sus, Toto în uniformă, sperînd ca o dată cu avansarea, activitatea lui va continua prodigios și

Toto pensionat, în căutarea unei alte ocupații care să-i dea un rost existenței.



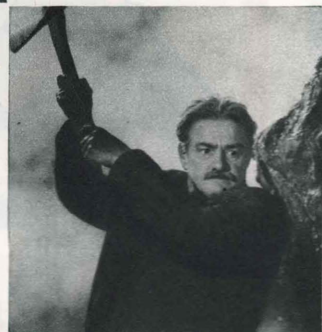
După primul bombardament german asupra Varșoviei, pe cîmpul din apropierea orașului a fost găsit cadavrul unei tinere femei foarte elegante. Cine e ea? Care a fost viața ei? La aceste întrebări ne răspunde filmul lui Stanislaw Lenartewicz Ultimele zile de pace (ecranizare a romanului „Amintirile doamnei Hanka" de T. Dolega-Mastowicz). Rolul Hankăi este interpretat de Lucyna Winnicka, marea actriță poloneză care a obținut, pentru realizarea ei din Maica Ioana (regizat de soțul ei, Jerzy Kawalerowicz), premiul Academiei franceze de cinema.





Inspirîndu-se dintr-un roman — destul de anodin — al lui Robin Maugham regizorul englez Joseph Losey a realizat filmul Sluga, o tragedie modernă cu patru personaje, un adevărat poem despre degradarea raporturilor umane, care evocă întrucitva universul lui Samuel Beckett, fiind în acelaşi timp un pamflet împotriva Angliei de astăzi, închistată în principii false. Unul din cele patru personaje, tînăra Susan, este interpretată de actriţa Wendy Craig.

Cunoscutul regizor Otto Preminger a terminat de curînd ecranizarea romanului lui Henry Morton Robinson, Cardinalul, cu actriţa austriacă Romy Schneider (fotografia alăturată) în principalul rol feminin. Dintre proiectele de viitor ale tinerei vedete, amintim Bunul vecin, Sam, pe care-l va turna la Hollywood cu Charlton Heston ca partener.



Deşi trăieşte izolat în munţi, bătrînul Temnikar nu poate rămîne străin de lupta dusă de poporul său împotriva fasciştilor. Riscîndu-şi viaţa şi siguranţa familiei sale, el ii ucide pe trădătorii care au pornit spre ascunzătoarea partizanilor. (Lojze Potokar într-o scenă dramatică din filmul iugoslav Baladă despre o trompetă şi un nor).



Prinţul Andrei Bolkonski, neuitatul erou tolstoian din „Război şi pace", aşa cum il întrupează actorul Viaceslav Tihonov, în noua versiune cinematografică a romanului, realizată de Serghei Bondarciuk.



Cunoscut publicului nostru din Salariul groazei şi Rosemarie, Peter van Eyck este protagonistul ultimului film al lui Freddie Francis, Răzbunarea. Această recentă producţie a studiourilor engleze redă povestea unui om de ştiinţă maniac şi obsedat, care, nereuşind să salveze pe un milionar, victimă a unui accident de avion, o dată cu moartea acestuia îşi poate realiza visul de o viaţă întreagă: să conserve viu creierul unui om mort. Această experienţă devine însă în curînd foarte primejdioasă... căci savantul este dominat în chip misterios de creierul conservat şi de puterea sinistră a mortului. Din nou, actorul se găseşte în plin mister, „suspense", groază!...

cinema

SECVENŢE



Pe Maria Schell cititorii noştri o cunosc din filmele Gervaise şi O viaţă. O ştire inedită: Maria Schell este protagonista unei comedii poliţiste franceze realizate de Pierre Chenal, Asasinul se pricepe la muzică.



Film despre viaţa la ţară, de astăzi, în Bulgaria, Călăreţul, este aşteptat cu interes, întrucît prilejuieşte un nou debut cinematografic al tînărului regizor Gheorghi Alurkov. În rolul călăreţului îl recunoaştem pe Stepan Iliev, interpretul lui Vladimir din Batalionul captiv.

— Claudia Cardinale turnează la Barcelona împreună cu Rita Hayworth şi John Wayne, filmul Circul.

— Luchino Visconti se pregăteşte să înceapă „colosul coloşilor", cum a fost definit Biblia, pe care Dino de Laurentiis îl va produce în viitorii trei ani cu ajutorul mai multor regizori. Visconti va realiza povestea lui Iosif vîndut de către fraţii săi.

— Sophia Loren, după ce a fost vedeta filmului Salt în întuneric sub conducerea lui Anatole Litvak şi alături de Peter Sellers, va pleca în Israel pentru a turna un film în regia lui Carrol Reed şi produs de Carlo Ponti.

— Marcello Mastroianni a acceptat, după ce a refuzat ani de-a rîndul, să filmeze în America; este vorba de două producţii americane dintre care una va fi realizată sub conducerea compatriotului său, Francesco Rossi. Popularul actor italian va fi nevoit să accepte dublarea sa în limba engleză.

*

— Departamentul comerţului american precizează într-un raport asupra situaţiei cinematografiei franceze că a fost semnat un acord cu Franţa, permiţînd dublarea a 140 filme în 1963 şi 150 în 1964 (faţă de 100 filme dublate în 1962). De amintit că producţia franceză a fost de 90 filme în 1962, din care doar 46 realizate fără cointeresarea studiourilor cinematografice din alte ţări şi că 14% din reţetele cinematografelor sînt vărsate producţiei cu titlul de ajutor. Numărul cinematografelor a scăzut în Franţa de la 5 806 în 1961 la 5 755 în 1962, ceea ce reprezintă o pierdere de 20 000 de locuri.

*

Producătorul Eugène Lépicier, căruia i se datorează Thérèse Desqueyroux după François Mauriac, a preluat drepturile unui alt roman celebru de Mauriac: Cuibul năpîrcilor. Este foarte probabil că-l va regiza Georges Franju care va realiza pentru acelaşi producător şi ecranizarea operei lui Cocteau, Thomas impostorul.

*

Jean Marais (care a împlinit 50 de ani în luna decemble 1963) nu mai poate face faţă propunerilor de angajament. Don Bosco în regia lui Agostini, Zdrenţăroşii de Christian Jaque şi Fantomas de André Hunebelle (în care va juca un rol dublu: cel al lui Fantomas şi al adversarului său Fandor), vor fi următoarele filme pe care le va turna, dacă se poate, simultan.

Producătorul Jean-Pierre Kalfon pregăteşte o „Toto story" pe care o va prezenta anul viitor. „Toto este prea puţin cunoscut la Paris unde, în general, filmele lui nu au avut prea mare succes", spune Kalfon. Din cele 102 filme ale sale s-au ales trei din genuri total diferite: Cu atît mai rău pentru noi (una din primele realizări ale lui Bolognini), Toto şi La dolce vita, o parodie după filmul lui Fellini şi Patul cu trei locuri. Vocea lui Toto va fi dublată în franceză de actorul Fernand Sardou.

*

O distribuţie strălucitoare, din care fac parte Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Sandra Milo, Gaby Sylvia şi Paul Meurisse, condusă cu vervă de André Hunebelle asigură, se pare, succesul comediei satirice Doamnelor, fiţi atente! (fost Un domn bine din toate punctele de vedere, cum s-a intitulat acest film pe tot parcursul turnărilor.) Continuînd seria sa de comedii, André Hunebelle a ecranizat romanul lui Ange Batiani şi a reuşit o poveste distractivă dominată de interpretarea de calitate a lui Paul Meurisse, „Un domn bine sub toate aspectele".

*

După ce a obţinut la Veneţia cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare feminină în filmul Muriel al lui Alain Resnais, Delphine Seyrig se întoarce din nou spre ceea ce a considerat întotdeuna ca „focul său sacru": teatrul. În prezent, ea poate fi văzută alături de Jacques François în rolul Nataliei Petrova din piesa lui Turgheniev „O lună la ţară". Se pare că Delphine încarnează o Natalie de o subtilă sensibilitate, o femeie îndrăgostită care-şi înfruntă rivala.

*

Personajul octogenarei Coco Chanel, celebra proprietară a casei de modă pariziene care îi poartă numele, va fi figura centrală a unei comedii muzicale. Alain Jay Lerner, autorul filmului de mare succes My fair Lady (cu Audrey Hepburn în rolul principal), semnează scenariul. Doamna Chanel şi-a manifestat dorinţa ca personajul ei să fie interpretat de „divina" Greta Garbo. „Dacă nu se poate, atunci măcar (!) — cedează, cu greu, cunoscuta reprezentantă a modei pariziene — de Audrey Hepburn, Michèle Morgan sau Katharine Hepburn.

*

Mary Pickford a rezervat o serioasă surpriză colecţionarilor din S.U.A. dînd în vileag o filmotecă personală de peste 2 000 de pelicule dintre primele filme mute ale Hollywood-ului. Actriţa a donat această colecţie Muzeului cinematografic din Hollywood.

*

Sean Flynn, fiul actorului american decedat acum doi ani Errol Flynn, proiectează să transpună pe ecran viaţa tatălui său şi să interpreteze rolul principal. „Încep turnările în primele luni ale anului 1964, dar nu cunosc încă numele partenerei mele", declară Sean.

*

Cu prilejul aniversării a 65 de ani de viaţă, DEFA i-a dedicat lui Joris Ivens un film documentar intitulat Documentarist pe cinci continente, iar Walter Ulbricht, preşedintele Consiliului de Stat al Republicii Democrate Germane, i-a înmînat ordinul „Steaua pentru prietenia între popoare".

*

Pînă nu demult, Nina Urgant, una din vedetele Teatrului dramatic „Puşkin" din Leningrad, era cunoscută doar ca actriţă de teatru. Remarcabilul ei debut cinematografic în filmul realizat de Igor Talankin, Intrarea în viaţă, i-a adus însă şi consacrarea de mare actriţă a ecranului, călăuzind-o cu paşi siguri pe drumul celei de-a şaptea arte. Ultimul film turnat de Nina Urgant este Vi-l prezint pe Baluev.

*

Proprietarii cinematografelor din Austria au hotărît să declare o grevă de două zile, protestînd împotriva impozitelor exagerate. În această ţară impozitul pe cinematografe este de 2-3 ori mai mare decît în alte ţări din Europa occidentală. În cadrul acţiunii de protest, fiecare cinematograf austriac a proiectat un film de scurt metraj care explică spectatorilor motivele grevei declarate.

*

Cei cinci din Fergana se intitulează filmul regizorului I. Agzamov, realizat după scenariul lui N. Rojkov şi A. Rahmat, în care actorii A. Ledovaia, V. Sadîkov şi V. Kimbarovici înfăţişează entuziasmul comsomoliştilor uzbeci din primele decenii ale construirii statului sovietic.

*

În cel mai mare pavilion al studiourilor „Mosfilm", regizorul S. Samsonov turnează pelicula Trei surori. În rolurile principale ale acestui film realizat pentru ecran lat vor apare Tania Malcenkov, Margarita Volodina şi Liubov Sokolova. În principalele roluri masculine Oleg Strijenov şi Vladimir Drujnikov.

UN AUTOR spiritual

Presa se cere bine scrisă și jurnalul cinematografic nu are cum excepta. Ce-i drept, aici letopisețul nu se cronicărește în primul rînd cu pana, ci cu aparatul de luat vederi, dar este și un moment inerent cînd cerneala plasează imaginea în geografie, îi dă colorit istoric și, conferindu-i sens, o ajută să se explice. Atunci, în penumbra metalică a micilor camere de montaj de la Studioul „Sahia" se naște comentariul „Actualității în imagini".

Cu ani în urmă, crainicul avea de rostit kilometri de fraze și o făcea gonind cu sufletul la gură, nu cumva să-i scape vreo fotogramă nebinecuvîntată de harul cuvîntului. Cu timpul s-a ajuns însă și în studio la convicția personajului romanesc care afirmase că nimic nu e mai ucigător decît un om care bate cîmpii — și încă în sunetele de darabană ale marșurilor de fonotecă — comentariile au început a fi mai rezonabile. Au apărut pe generice unele nume de scriitori și ziariști, oameni ageri, inventivi, cu condei, înțelegînd să se țină modești în urma imaginii, dar făcînd acest lucru cu pricepere și inteligență, cu specialitatea publicistului care se adresează cititorului său ca de la om la om. Printre ei s-a aflat — și a rămas statornic — și Eugen Mandric, aducînd cu sine o experiență amplă de reporter, cultură și talent literar, umor personal.

Cărțile înțelepților zic că umorul e inerent gîndirii juste și că nimic nu te oprește să spui adevărul rîzînd; cel puțin această sentință horațiană bănuiesc a-i fi foarte apropiată ziaristului cinematografic despre care-i vorba aici. El privește cu degajare imaginile aduse de operatori și montate de regizor, le construiește înțelesul în fraze lapidare, localizînd faptele cînd e cazul și apoi sau concomitent, își spune părerea despre ce se vede, adresîndu-se personajelor filmate, solicitîndu-i pe spectatori ca și cum ar sta el însuși într-un colț al sălii, subliniind printr-o metaforă îndrăzneață un amănunt, desenînd printr-o neașteptată volută semnificația generală — în așa fel încît privitorul jurnalului are senzația unui *dialog* viu la care e angajat prietenește de un partener nevăzut.

Ca orice umorist veritabil, Eugen Mandric dispune de un ascuțit spirit de observație și o remarcabilă putere asociativă. El glumește într-un chip accesibil, cult fără paradă de erudiție și volubil fără perorație. Ascultînd comentariile sale, oamenii din sală surîd și uneori rîd în hohote; o dată am asistat, surprins, și la aplauze. Poanta e servită sec, cel mai adesea neașteptat. La colectiva care cultivă plante medicinale, comentatorul apreciază, cu mucalită filozofie, că „gospodarii buni știu să scoată bani și din piatră seacă și din izmă creață". „Bravo, băieți!" — le strigă familiar fotbaliștilor ieșeni care bat de zvîntă o echipă sud-americană, introducînd golurile în toate colțurile porții. „Ați văzut că merge și pi sus și pi gios?" În armonia solemnă a ansamblului de tineri care fac înviorarea matinală în tabăra studențească de la malul mării, comentatorul strecoară o ochiadă piezișă, șugubeață: „Să știți că gimnastica disciplinată e numai pentru operatorul cinematografic." Și imediat e confirmat de spulberarea în veselă larmă a șirurilor, care învolburează valurile. Lîngă școala nouă din cartier o besmetică ține o haită uriașă de cîini. Crainicul așteaptă ca regizorul să alterneze o vreme corul lătrător cu liniștea sălii studioase și, cînd îi vine bine, suspină cu suspensie comică: „cîinii latră, copiii învață..." înfierînd laconic, direct, fără efecte premeditate. Dojana sarcastică la adresa locatarei care crește gîște în balcon, se dezlănțuie vitriolant: „dar dacă cineva de la etajul cinci ar iubi vacile?... Trebuie ales între apartament și pasiune. Sînt, în definitiv, și dileme din care se iese prin evacuare." De altfel, după convingerea mea, comentariul la acest jurnal satiric inedit care e *Casa noastră ca o floare*, e parte integrantă din marea valoare cinematografică și publicistică a peliculei și a fost o excelentă idee ca autorul să și-l citească el însuși.

Alintat legitim de cineaștii jurnalului și de spectatori, comentatorul se uită cîteodată pe sine — în această calitate — distrîndu-se și în prelungiri, călcînd legea severă a economiei cuvîntului la arta prin excelență de imagine. Se simte, cîteodată, plăcerea pură (dar, cinematografic vorbind, impură) de a metaforiza, acoperind faptul comentat care, totuși, are primordialitate. Se face uneori abuz de haz bizuit pe termeni și analogii sportive, în împrejurări care nu s-ar preta. Și, firește, selecția calitativă a poantelor e susceptibilă încă de o rigoare sporită. În asemenea cazuri s-ar simți nevoia unei prezențe critice mai avizate a regizorilor, a unor dovezi de prietenie din partea lor, mai aspre — și deci mai adevărate.

Sînt încă atît de puțini gazetari spirituali — să zicem, pro domo, în publicistica cinematografică — încît fiecare din ei trebuie cultivat cu multă grijă. Acesta despre care e vorba a încetat să mai fie colaborator „din afară" la creația jurnalului *Actualitatea în imagini*. E chiar unul din *autorii* publicației — prețuită din ce în ce mai mult de spectatori.

Și n-ar trebui să fie singurul autor de acest fel.

Valentin SILVESTRU

INEGALITATI în desenul animat



dialog

Pe măsură ce dialogul nostru evoluează, devin mai clare acele teme de interes general pe care ne-am propus să le discutăm în rubrica de față.

Una din aceste teme ne-o sugerează CANTARAGIU DORA din Craiova care ne scrie: „Admir întotdeauna jocul reușit al artiștilor și parcă trăiesc în acea clipă viața lor". În același spirit se exprimă și CHIPE AUREL, elev în clasa XI din Oradea: „Nu merg la film, așa, la nimereală, cum fac unii, pentru a spune numai că am fost la film. Cînd văd un film bun, el mă impresionează foarte mult. Pot să trăiesc sufletește alături de eroii filmului". Dar, după ce mărturisea că „trăiește viața" actorilor de pe ecran, cititoarea din Craiova adăuga, ca o concluzie: „Aș dori foarte mult să pot corespondа cu artiști romîni și străini — aceasta m-ar ajuta să cunosc cît mai multe amănunte din viața lor". Se pare deci că, o dată cu ieșirea din sala de cinematograf, interesul cititoarei noastre pentru viața de pe ecran a eroilor a scăzut brusc, făcînd loc interesului pentru viața particulară a actorilor. Iar urmarea... „Rog redacția revistei «CINEMA» să-mi trimită — dacă este posibil — adresele artiștilor..."

Această rapidă substituire a eroului cu actorul, a preocupării pentru ideile filmului cu curiozitatea de a afla amănunte din viața interpreților, ia uneori forme violente. Astfel, RODICA POP din Petroșeni ne scrie că s-a ivit pentru ea „o problemă în care are nevoie de un ajutor". „Vă cer ajutorul", repetă cititoarea noastră, „vă rog să-mi comunicați adresa interpretului...". Această cerere, ca și speranța de a obține satisfacție e socotită drept un „act de mare optimism". „Vă rog încă o dată și foarte insistent", „să-mi comunicați cît mai repede"... ș.a.m.d. Iar încheierea...: „Sînt mîndră că acest om este un cetățean al țării mele și vreau să-l cunosc" (e vorba de un interpret debutant, dintr-un film romînesc recent).

Întrebarea este dacă, în afara unei asemenea pasiuni (firească întrucîtva), filmul respectiv a mai avut și un alt ecou în sufletul cititoarei noastre. Probabil că da. Din păcate însă, scrisoarea nu ne oferă în această privință nici o indicație. Ne-ar bucura să o aflăm într-o scrisoare viitoare.

ADĂSCĂLIȚEI R. MARINA, elevă în clasa a X-a a Școlii medii „Al. I. Cuza" din Iași, ne spune că „încă de mică" a pasionat-o filmul. „Cu toate că nu înțelegeam un film, eram satisfăcută că l-am văzut" ne scrie ea. Bănuim că în prezent această pasiune se bazează pe înțelegerea filmelor vizionate. Altfel nu ne-am explica rîndurile următoare: „Într-o zi m-am gîndit ca după terminarea liceului să mă înscriu la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București". Din scrisoare nu reușim să aflăm dacă doriți să deveniți regizoare sau actriță sau operatoare sau poate vă interesează teatrologia și filmologia. Mai mult ne nedumirește însă faptul că dumneavoastră vă justificați hotărîrea de a candida la I.A.T.C. doar prin aceea că vă place să admirați pe ecran „jocul plin de voioșie" al actorilor. Mai spuneți că dacă cineva v-ar întreba care e artistul dumneavoastră preferat, ați putea răspunde foarte greu și că dumneavoastră vă plac Birlic, ca și Iurie Darie, Silvia Popovici ca și Irina Petrescu. Desigur, toți aceștia sînt actori talentați, dar fiecare din ei are genul și stilul său de joc. Ați încercat să-l descoperiți? Nu aveți nici un fel de preferințe? Întocmirea unui album cu fotografii de actori și eventuala corespondență cu „un cineast romîn" (pe care nici nu-l numiți, fiindu-vă parcă indiferentă alegerea) nu sînt suficiente, dacă doriți să vă prezentați cu șanse de succes la examenul de la I.A.T.C. Ar trebui mai întîi să vă decideți la care dintre facultățile institutului vreți să candidați.

CHIRELENCO DUMITRU din Brăila este și el elev în clasa X și dorește de asemenea să urmeze Institutul de artă teatrală și cinematografică. Dorințele sale sînt ceva mai precise: „Nu știu de ce, dar cînd merg la cinematograf și citesc diferite nume în dreptul titlului de operator, parcă mă văd la aparatul de luat vederi. Acesta a devenit visul meu. Încă din clasa VII doream să devin inginer, să muncesc și să studiez între aparate". O precizare e necesară: „Meseria" de operator nu este o ocupație pur tehnică. În afară de fizică, ar trebui să vă pasioneze și artele plastice, după cum ne-am aștepta să fiți deja fotograf amator. Nici literatura n-ar trebui să vă lase indiferent. Altfel, visul dumneavoastră de a fi „în mijlocul artiștilor, în mijlocul regizorilor, scenariștilor", ar putea să pară unora un miraj trecător. De asemenea, n-ar fi rău să fiți de acord cu colegul dumneavoastră din Oradea, căruia nu i-a plăcut de loc Elena din Troia.

Elevul CHIPE AUREL e și el atras de Institutul din Bul. Schitu Măgureanu nr. 3: „Nu de puține ori m-am gîndit la cariera mea — ca să zic așa — însă totdeauna am ajuns la concluzia că numai ca actor aș fi cu sufletul împăcat... De multe ori visez roluri imaginare în care joc eu și prin care am ajuns un actor celebru". Nu pierdeți prea mult timp imaginîndu-vă că ați ajuns deja celebru. E mai util să jucați, nu roluri imaginare, ci roluri adevărate, împreună cu colegii dumneavoastră, în școală sau la o Casă de cultură a tineretului, deocamdată. Poate că o și faceți. Scrieți-ne cum vă pregătiți practic pentru realizarea visului dumneavoastră.

Orice pasiune, orice vis care nu se vrea un simplu miraj al vîrstei, trebuie să se bazeze pe cunoaștere și nu se poate realiza decît prin muncă perseverentă.

Ing. MOȚIU TRAIAN din Arad ne scrie că, inspirat de opinia scriitorului Eugen Barbu din numărul 7 al revistei „CINEMA", s-a hotărît să scrie un scenariu cinematografic despre Mihai Viteazul, după romanul „Brazdă și paloș" de Radu Theodoru, roman pe care „încă de la prima lectură" l-a considerat „foarte cinematografic". Se pare că în urma acestei decizii, studiourile noastre ar fi fost deja în posesia scenariului, dacă tovarășul Moțiu Traian n-ar fi avut, probabil în ultimul moment, o „mică nedumerire": care e „tehnica scrierii unui scenariu"? Și înainte de a se apuca propriu-zis de treabă, ne cere să-l lămurim printr-o scrisoare cum stau lucrurile cu această „tehnică". Dacă tovarășul Moțiu consideră că totul este așa de simplu, îl sfătuim să-l lase pe Mihai Viteazul să mai aștepte în filele cronicilor.

Anul trecut pe platourile destinate desenului animat au văzut lumina zilei zece producţii noi, în cadrul cărora se pot distinge două direcţii deosebite. Una, des frecventată, în care animatorii operează cu valori şi formule lipsite de inedit, urmînd cu grijă drumuri bine bătătorite de înaintaşi, mai mult sau mai puţin iluştri, alta, mai aspră, întruchipată de cîţiva artişti care caută cu îndrăzneală stiluri şi mijloace capabile să exprime valorile noi apărute în peisajul etic al ţării noastre.

Semnificativ pentru această ultimă tendinţă ni se pare filmul *Cearta*. Acţiunea acestui film, caracterizată prin simplitate şi conciziune, se desfăşoară pe un panou de reclamă, unde printre sumedenia de afişe expuse se află şi doi băieţei, desenaţi de o mînă stîngace. Noaptea, după ce oraşul adoarme, băieţeii prind viaţă, se întîlnesc, încep să se joace, pătrund în interiorul afişelor, însufleţindu-le. Iată însă că o minge descoperită într-un colţ rezervat Pronosportului devine obiectul discordiei. Ei se ceartă, apoi se împacă. Aparent, nimic important, nimic deosebit. Şi totuşi, povestea este plină de idei şi de sensuri. Ni se pare îndeosebi izbutită sugerarea actualităţii prin intermediul panoului de afişe. Acesta prezintă, cu ajutorul simbolurilor, multe din cuceririle revoluţionare specifice ultimului deceniu. Dispunerea afişelor pe panou este făcută conform unei gradaţii logice. Mai întîi un afiş al revistei „Secolul 20", prin intermediul căruia regizorul sugerează epoca, apoi afişul aparatului de radio „Fantezia" şi cel destinat litoralului, care precizează timpul, indicînd în plus şi locul desfăşurării acţiunii. În ansamblul său, filmul este un elogiu cald şi convingător adus sentimentului de prietenie. Drumul pe care Olimp Vărăşteanu, regizorul filmului, a pornit cu doi ani în urmă şi a cărui primă etapă a fost *Made in Africa*, un izbutit pamflet la adresa colonialismului, se dovedeşte a fi în ascendenţă.



Figura colonialistului aşa cum ne-o redă filmul Made in Africa.

Printre filmele care, deşi inegale sub raportul valorii, tind totuşi spre găsirea unor modalităţi de expresie deosebite este şi *Electronicus* (Ştefan Munteanu). Din păcate, el conţine discontinuităţi şi trădează o predispoziţie a autorului pentru soluţii ermetice.

Tipic pentru lipsa de îndrăzneală, pentru tendinţa de a nu evada cu nici un preţ din sfere de-acum cunoscute este *Sticletele* (I. Hermeneanu şi Badea Artim). Filmul este realizat după un text al lui Mihail Sadoveanu. Textul acesta reprezintă de fapt o transpunere la alte coordonate a cunoscutului mit prometeic. În timpul unei ierni grele, cînd păsările erau ameninţate să piară de foame şi frig, sticletele se înalţă spre cer cu gîndul să fure o rază de soare. Încercarea izbuteşte şi sticletele aduce raza pe pămînt cu preţul penajului său, ars în decursul călătoriei. Păsările salvate de urgia iernii sacrifică fiecare o pană, croindu-i astfel un veşmînt nou. Generozitatea valorilor etice conţinute de această legendă este evidentă. Plastica însă rămîne la nivelul unui realism fotografic. Paupertatea imaginaţiei duce la cadre inexpresive peste care ochiul spectatorului lunecă fără să le dea importanţă.

Succesul mondial obţinut de omuleţul din *Şapte arte*, *Scurtă istorie*, *Homo sapiens* şi *Alo, Hallo!* s-a datorat faptului că Gopo şi-a creat un stil propriu, lucru pe care ceilalţi creatori de desen animat din cinematografia noastră nu l-au izbutit încă. Acest stil nou al lui Gopo exercită, după cum este şi firesc, anumite influenţe vădite, îndeosebi în orientarea către subiecte de sinteză. Există însă şi tendinţe de căutare a unor stiluri originale, eliberate de această influenţă atît pe planul ideilor cît şi pe cel al mijloacelor de expresie şi trebuie să recunoaştem că ele se bucură de sprijin. Studioul s-a orientat în prezent spre scriitori de valoare, ca Arghezi, Nina Cassian, Marcel Breslaşu şi alţii, care să asigure scenariile necesare producţiei la un nivel superior celui de pînă acum. La şedinţele Consiliului artistic, în afară de regizori şi desenatori, participă scriitori, critici, precum şi alţi colaboratori pasionaţi ai genului.

Studioul mai încearcă, de asemenea, o împrospătare a cadrelor de desenatori şi regizori. Sperăm ca prezenţa pe platourile de filmare a unor caricaturişti cunoscuţi ca Nell Cobar şi Matty Aslan, precum şi a unor regizori de la teatrele de păpuşi (Margareta Niculescu) va influenţa în bine dezvoltarea ulterioară a acestui sector.

Unii vorbesc despre filmul animat ca despre o „a opta artă", deosebindu-l astfel total de celelalte genuri ale cinematografiei. Într-adevăr, în afară de faptul că în ambele cazuri materialul este transpus pe peliculă şi proiectat apoi pe ecrane, în desfăşurarea lui intervenind montajul, nu se prea pot semnala şi alte trăsături comune acestor două odrasle ale artei şi industriei cinematografice. Drept urmare, în actuala fază de dezvoltare a cinematografiei noastre, se simte necesitatea creării unui studiou de sine stătător, care, pe lîngă filmul animat să includă eventual şi alte genuri scurte, cum ar fi diafilmul, filmul publicitar etc.

Totodată, dacă ţinem seama de faptul că sîntem în faţa unei arte care, datorită specificului ei, este îndrăgită atît de spectatorii mici cît şi de cei mari, atunci trebuie să recunoaştem că modul în care este ea difuzată se află într-un raport invers proporţional cu cerinţele. Filmul de desen animat poate fi văzut în prezent fie în completarea unui film artistic de lung metraj, sau înghesuit între filme documentare, fie la cinematograful „Doina", în cadrul unor spectacole de dimineaţă, destinate copiilor. Găsirea unei alte modalităţi de vizionare ar fi deosebit de utilă. De asemenea, ar fi necesar ca instituţia care se ocupă cu difuzarea filmelor să nu mai facă abstracţie de existenţa acestei arte şi să-i acorde atenţia cuvenită pe panourile destinate reclamei cinematografice.

MIRCEA MOHOR

P.S. Dacă ar fi să credem afişul scris la repezeală, cu mîna, pe un colţ de birou de către un grafician anonim, improvizat şi expus la loc de cinste în vitrina cinematografului „Timpuri noi" atunci *Cearta* ar fi un film de păpuşi realizat de... Bob Călinescu.

Nu s-ar putea ca pe viitor, direcţia cinematografului respectiv să facă un mic efort în plus şi pe lîngă numeroasele sarcini ce-i revin să citească genericele filmelor ce i se încredinţează spre proiectare. Măcar aşa, pentru conformitate!

ci
ne
ma

CINECLUB

TINEREŢEA în filmele despre TINERET

La cineclubul Casei de cultură a studenţilor din Capitală a avut loc o discuţie pe marginea filmelor romîneşti închinate tineretului.

Iată cîteva pasaje din referatul prezentat cu acest prilej şi din unele intervenţii la discuţii:

„Preocupările «omului de lîngă tine», ale omului de o vîrstă cu tine se transformă totdeauna în întrebări cărora trebuie să le răspunzi. Am citit cu interes în revista «Cinema» nr. 10 articolul intitulat «Film şi tinereţe», prin care regizorul Iulian Mihu invita la o discuţie amplă privind înfăţişarea în filmele noastre a generaţiei celei mai tinere".

„Realizarea în muncă este unul din scopurile principale ale tinerei generaţii şi ea îşi găseşte ecoul în multe din filmele noastre, dar chiar într-un film cu calităţi certe, ca *A fost prietenul meu*, peste această temă se trece cu oarecare uşurinţă. Există în acest film un personaj, aviatorul, veşnic obligat să facă zboruri peste program şi veşnic nepunctual la întîlnirile cu iubita. N-am înţeles ce intenţii au avut autorii cu acest caz, pentru că ei îl contemplă de la distanţă, cînd înduioşaţi, cînd afişînd un optimism facil în privinţa evoluţiei lui; dacă au vrut să arate că pentru a-şi îndeplini datoria eroul trece peste obligaţiile pe care le are faţă de fata iubită, n-au reuşit lăsînd lucrurile prea puţin analizate şi impresia de nesiguranţă în caracterizarea personajului".

„Dacă raporturile dintre generaţiile societăţii noastre îşi relevă în filmul *A fost prietenul meu* semnificaţiile lor majore, mult mai slab sînt ele înfăţişate în *Partea ta de vină*. Prezenţa secretarului de partid în acest film este evident necesară; el exprimă înţelegerea profundă a dramei tînărului erou. Ceea ce supără este tocmai apariţia sa accidentală şi faptul că acestui personaj nu i s-a dezvăluit pe deplin personalitatea de-a lungul întregii acţiuni şi în altfel de scene decît cele în care trebuie să dea sfaturi".

„Poemul *Vîrsta dragostei* porneşte de la necunoaşterea de către autor a vîrstei eroilor pe care el încearcă să-i caracterizeze. Tînăra Ana nu are nimic comun cu tinerii care se află acum la vîrsta facultăţii. Ea ţine adesea să se autodefinească: «Sînt o uşuratică» (pentru că lipseşte de la cor) sau «Mi-am minţit pentru prima dată părinţii» — şi o face cu o naivitate inexplicabilă, căutată, care trădează însă o dezarmantă sărăcie spirituală şi — aş zice — o mentalitate înapoiată. Ce probleme o frămîntă? Că a sărutat-o un băiat pe umăr? Şi aceasta este «o problemă» care capătă amploare în dramaturgia filmului! Relaţiile ei cu băiatul pe care-l iubeşte sînt vagi, inconsistente. Oare aceasta e dragostea?"

„Cred că e necesar ca realizatorii de filme să trăiască mai mult printre tinerii pe care îi zugrăvesc. Dacă ei au uitat cum e la vîrsta dragostei, să întrebe pe cei care o trăiesc sau pe cei care n-au uitat-o».

Iulia VINCENZ
studentă la Facultatea de limbă şi literatură romînă

„În cel mai recent dintre filmele închinate tineretului, *La vîrsta dragostei*, personajele sînt la sfîrşitul filmului la fel cum erau la început. Ele par să nu fi trăit nici o experienţă. Dacă cineva intră cu întîrziere în sala de proiecţie şi îl vede pe Mihai pe şantier, ar putea să creadă că el a ajuns acolo pentru că s-a plictisit de facultate şi a vrut să cunoască munca productivă. Mihai are însă de ispăşit o vină (care ar fi fost de dorit să fie reală şi gravă, nu întîmplătoare şi absurdă, la urma urmelor, cum e cea din film). Proaspătul ieşit din închisoare este luat în braţe de toată lumea şi toţi au mare grijă de el şi-l ajută. Fără îndoială că Mihai trebuie să-şi reia locul în societate, dar oare toată lumea este la fel de înaintată, la fel de convinsă din primul moment că Mihai este un om cu un fond sufletesc bun? Doar Guţă (şi el numai de dragul glumelor) este mai neîncrezător. Mihai nu trăieşte nici o dramă şi nu i se cere nici un efort pentru a se reîncadra în viaţă. El este un «înger» de la început pînă în final, cînd, bineînţeles, va fi iubit de toţi. Nu cred că referenta a avut dreptate mirîndu-se că Ana n-a spus altceva colegelor ei despre omul iubit, în afară de faptul că el a sărutat-o pe umăr. Era şi normal, fiindcă pe nimeni nu l-ar fi interesat dacă lui Mihai îi place sau nu cafeaua cu lapte".

Nicolae HRISTODORESCU
student la Facultatea de limbă şi literatură romînă

„Am impresia că Francisc Munteanu, autorul filmului *La vîrsta dragostei*, a vrut să facă un pas înainte, să depăşească nota generală a filmelor cu aceeaşi temă, oglindind preocupările curente ale tinerilor. Dar pornind de la o idee interesantă, regizorul o realizează incomplet. El redă doar atmosfera, fără a lua poziţie faţă de personajele sale. Lucrurile ar fi mers bine dacă Francisc Munteanu ar fi adoptat o atitudine critică. E păcat că s-a oprit la jumătatea drumului."

Selian SERGIU
student la Institutul de construcţii

„Aş dori nişte filme despre noi, studenţii, dar fără încurcături la telefon şi fără carnavaluri, ca în *Alo, aţi greşit numărul*, fără inversarea trenurilor, ca în *Vacanţă la mare*, şi fără studenţi care-şi petrec timpul la restaurante luxoase, ca în *La vîrsta dragostei*, ci filme cu studenţi care au gînduri şi sentimente, care studiază cu pasiune, cu unii care poate cad la examene sau eşuează în dragoste — şi toate acestea angajînd profund întreaga lor fiinţă preocupată mereu de definirea drumului în viaţă."

Alexandru SZABO
student la Institutul de ştiinţe economice

TRADUTTORE, TRADITORE!

Ştim că, în munca lor, traducătorii de filme sînt obligaţi să respecte o serie de norme tehnice care le impun să reducă dialogul la o anumită proporţie din întinderea lui. Recunoaştem implicit că trebuie renunţat la o parte din replici, pentru a nu încărca ecranul cu subtitluri. Dar ceea ce pretindem este ca traducătorul să ştie să aleagă, să păstreze în subtitluri şi să nu elimine tocmai ceea ce este esenţial pentru înţelegerea cît mai deplină a conţinutului fiecărei secvenţe în parte.

Adesea însă lucrurile se petrec altfel. S-ar putea oferi un şir nesfîrşit de exemple şi, ceea ce îngrijorează, este tocmai frecvenţa inadvertenţelor. Luat separat un caz sau altul de trunchiere sau denaturare a dialogului poate să nu pară frapant şi numai acumularea lor ne convinge că ne aflăm în faţa unei probleme demne de atenţie.

Să începem totuşi. În filmul Dracul şi cele zece porunci, **un seminarist cu ochii trişti (Charles Aznavour) dădea întîlnire unui ticălos care era vinovat de moartea sorei sale; nu ştiam ce anume avea să urmeze, dar din cuvintele lui se putea presimţi o dramă:** „Te aştept la ora 3. Înainte de 3 nu sînt... La 3 şi 5 n-am să mai fiu..." **Din păcate, spectatorii care nu înţelegeau perfect limba în care vorbea seminaristul n-au putut trăi emoţia aşteptării încordate deoarece pe ecran nu apăruseră traduse decît patru cuvinte, plate, prozaice: „Fix la ora 3!" Şi ar fi fost greu ca banala precizare să impresioneze pe cineva sau să se dea de bănuit că la ora 3 şi 5 minute seminaristul avea să fie mort...**

Ceva mai tîrziu, în cursul aceleiaşi reprezentaţii, intenţia îndrăzneaţă a regizorului francez Julien Duvivier de a aminti abuzurile actuale şi frecvente ale poliţiei din ţara lui n-a ajuns la spectatori. Ei n-au putut înţelege mare lucru din vorbele unui comisar care, întrebat de ce dă drumul unor cunoscuţi infractori, bănuiţi de o spargere, răspunde: „Nu închid oameni nevinovaţi. Aş putea dacă aş avea relaţii..." **De fapt, dialogul fusese cam aşa: Cetăţeanul:** „Cum? Le dai drumul?" **Comisarul:** „Nu-i voie să ţii la arest oameni nevinovaţi". **Cetăţeanul:** (ironic) „Nu mai spune!"... **Comisarul:** „Se mai face... da, ştiu... dar trebuie să ai spate..." **Traducătorul omisese tocmai cuvintele care justificau prezenţa acestor replici în dialogul filmului...**

Din cuvintele unui ofiţer care propune o acţiune îndrăzneaţă: „Zici că e o nebunie? Da, de acord! Perfect de acord! Dar războaiele nu sînt cîştigate de oamenii cuminţi şi aşezaţi..." **— a ieşit:** „O nebunie? Numai nebunii cîştigă războaiele!", **ceea ce sună cu totul altfel.**

Alte exemple de traduceri inexacte a unor cuvinte sau expresii străine din filmul Misterele Parisului: **În loc de** „Pretutindeni foc, lacrimi, sînge..." — „Peste tot arde, urlă, sîngerează". **(N.B. Cine?...) În loc de:** „Stai puţin, că te scot de-aici" **(e vorba despre un nenorocit strivit de o trăsură):** „Aşteptaţi. Vă eliberez." **În loc de:** „Te aprinzi prea repede!" **(reproş tandru unei logodnice):** „Eşti o exaltată!"

Am avut parte ca spectator şi de absurdităţi. Spicuim cîteva „perle" din subtitlurile filmului Babette pleacă la război: **Din complimentul unor militari:** „Ştii, Babette, nu ne mai putem lipsi de tine aici" **— a ieşit afirmaţia:** „Ne eşti indispensabilă." **Expresia franceză** „L' affaire est dans le sac" **(echivalează cam cu „treaba e ca şi făcută") s-a transformat în...** „Afacerea e în sac" **— deşi nu era vorba, în realitate, nici de vreo „afacere" şi cu atît mai puţin de vreun sac... Indicaţia** „Scena e goală... Absolut nimic" **a devenit:** „Scena e goală. Neantul." (?!) „Cercetările mele printre pungaşi şi vagabonzi" **a dat ceva cu totul bizar:** „Demersurile mele în sînul drojdiei societăţii". **Doi salahori parizieni mănîncă într-o cîrciumă infectă şi cer nişte tocătură — dar traducătorul, dînd peste cuvîntul „pate", îi pune să comande (ca la „Ritz" sau „Café de la Paix") nişte... „pateu", deşi putea să vadă pe ecran ce anume mănîncă cei doi muncitori, cu degetele, dintr-o strachină de pămînt. Şi, probabil, ca să încheie cu un moment vesel o scenă dramatică, acelaşi traducător, în loc să spună:** „Trebuie să ai un suflet rău, cum are Cucuveaua **(N.B. — o proxenetă ticăloasă) — face o afirmaţie absurdă din punct de vedere zoologic, dar cu efect ilariant:** „Cucuveaua are un suflet de cîine."

Cu foarte rare excepţii, traducerea filmelor se face cu o supărătoare lipsă de exigenţă, atît în ceea ce priveşte fidelitatea faţă de textul original, cît mai ales calitatea literară şi corectitudinea lexicală a subtitlurilor. Dacă paguba este poate mai mică în ceea ce priveşte textul unor filme fără o valoare deosebită, avem toate motivele să regretăm lipsurile din traducerea unui film ca Vară şi fum, **al cărui text original prezintă calităţi remarcabile, demne de renumele autorului său, dramaturgul progresist american Tennessee Williams. Dramatismul simplu, profund omenesc, al unora din scenele acestui film este estompat sau capătă chiar unele nuanţe nedorit comice, din vina traducerii neinspirate. O fetiţă, viitoare cumătră clevetitoare din orăşelul de provincie, îi strigă băieţelului care s-a oprit să stea de vorbă cu Alma — fetiţă şi ea, de vreo 12 ani:** „Alma se cam ţine după tine, Johnny!" **Dar traducătorul găseşte cu cale să simplifice şi să scrie pe ecran:** „Alma te iubeşte." **Şi în felul acesta, copiii îşi pierd copilăria... Tot aşa, intrigat de numele îngerului de piatră care străjuieşte izvorul din parc, băiatul o întreabă pe Alma:** „Ce-i aia eternitate?" **Iar fetiţa îi explică, în original, cu candoare:** „E ceva care ţine şi ţine mereu... cînd viaţa şi moartea şi celelalte toate nu mai sînt." **În stilul traducătorului, explicaţia devine pedantă:** „Ceva ce există mereu, în vreme ce viaţa şi moartea, totul, e trecător." **(N.B. Am respectat şi punctuaţia subtitlului de pe ecran). Un ultim exemplu, din aceeaşi secvenţă: băiatul se şterge cu batista şi întreabă:** „Sînt curat pe obraz, acum?" **Iar fetiţa îi răspunde zîmbind:** „Da. O frumuseţe!" **În traducere, dialogul acesta a apărut modificat:** „Sînt curat? — Da. Frumos." **Şi parcă s-a schimbat ceva...**

Lăsînd celor în drept cît şi celor vizaţi în rîndurile de faţă analizarea lipsurilor şi îndreptarea lor, am vrea să încheiem — deocamdată — cu o întrebare care poate fi şi o sugestie: — De ce nu s-ar bucura şi traducerea unui text de film de aceeaşi exigenţă ca şi cea a unei piese de teatru, pentru care, adesea, traducătorul colaborează strîns cu un scriitor profesionist sau cu un autor dramatic? După cît se pare, traducerile de filme cad în sarcina a numai cîţiva, foarte puţini şi mereu aceeaşi — meşteşugari care au, ce e drept, oarecare experienţă, dar cărora, probabil, volumul mare de traduceri şi termenele de executare urgente nu le permit să dea lucrări de calitate.

Filmele proiectate pe ecranele noastre trebuie să transmită spectatorilor întregul lor conţinut şi mesaj de idei, indiferent de limba în care sînt vorbite. Acesta este rostul esenţial al celei mai populare şi mai accesibile arte.

Mugur MARDAN

„ARS POETICA" LUI FABRI ZOLTAN

INTERVIU LUAT SPECIAL PENTRU REVISTA „CINEMA" DE ISTVAN ZSUGAN, CORESPONDENTUL REVISTEI NOASTRE LA BUDAPESTA

S-a pregătit să devină pictor. A terminat Academia de arte frumoase şi după obţinerea diplomei s-a înscris la Institutul de teatru. Pe prima scenă a ţării unde e repartizat montează numeroase piese clasice şi moderne, între care opere de Shakespeare, Molière, Giraudoux. După război activează la Teatrul de Artă; în 1947 revine iar la Naţional, iar în 1949 i se încredinţează conducerea Teatrului Tineretului. După aceea, „întîmplarea" îl aduce în lumea filmului. Întrucît scrisese două scenarii, a fost întrebat dacă nu vrea să abordeze meseria de regizor de film la Studioul „Hunnia" care se afla tocmai în reorganizare. Fabri răspunde afirmativ şi spre marea lui surpriză, a doua zi, e numit conducător artistic al studioului.

În 1952 realizează prima sa operă cinematografică, filmul *Furtuna* după nuvela scriitorului Ernö Urbán. Uvertura a fost urmată de o linie, am putea spune continuă, pe calea activităţii sale creatoare; în 1954 realizează *Pentru 14 vieţi*, premiat la Festivalul de la Karlovy-Vary; în 1955 urmează *Căluşeii* care i-a adus numeroase aprecieri la Cannes, o dată cu consacrarea mondială; în 1956 realizează pe baza romanului lui Ferenc Mora *Profesorul Hannibal* (distins la Karlovy-Vary cu Marele Premiu); în 1957 realizează *Aprilie şăgalnic* după nuvela lui Ferenc Karinthy; în 1958 creează filmul de mare răsunet *Edes Anna*, iar în 1960 ecranizarea nuvelei „Duvád" de Imre Sarkadi; 1961 este anul valorosului *Două reprize în iad* care a obţinut la Boston Premiul Criticii, iar la Mar del Plata a primit Diploma de onoare. Cea mai recentă realizare a sa este *Întuneric în plină zi*.

În legătură cu acest ultim film începe convorbirea noastră:

— Sînt de părere că adevăratul artist este descoperitorul epocii sale, spune Zoltan Fabri, artist emerit, de două ori laureat al Premiului Kossuth. Prin noul meu film încerc să răspund unor întrebări actuale, deşi cea mai mare parte a acţiunii se petrece în trecut. Războiul, cruzimea şi-au făcut loc cu atîta violenţă în viaţa oamenilor, încît şi azi le simţim urmările. Pe de altă parte, vreau să dau glas în filmul meu şi faptului că actele noastre pot avea deseori urmări imprevizibile — dar că noi purtăm răspunderea chiar şi a acestor consecinţe.

— La ce lucraţi acum?

— Pun în scenă o piesă la Teatrul de Comedie (prima lucrare a unui tînăr scriitor încă necunoscut) şi realizez decorurile pentru „Din jale s-a-ntrupat Electra" de Eugen O'Neill la acelaşi teatru.

(Trebuie să mai adaug faptul că Fábri îşi realizează întotdeauna decorurile pentru filmele sale. Un decor de teatru semnat de el constituie întotdeauna un eveniment pentru scenografia maghiară.)

— Filmul la care mă gîndesc? continuă Fábri. Acum doi ani am crezut că am găsit tema adevărată, tema cea mare. Un tînăr scriitor foarte talentat mi-a trimis nuvela sa deosebit de pasionantă, intitulată „A unsprezecea poruncă", un protest poetic plin de pasiune împotriva celei mai crude şi inumane idei, cea a războiului atomic. Din păcate, utilajul tehnic al Studioului „Hunnia" nu permite turnarea acestui film. M-am gîndit la o eventuală coproducţie cu unul din studiourile dintr-o ţară prietenă, dar tratativele începute cu studioul Barrandow au eşuat în labirintul birocraţiei. Proiectul a rămas în continuare în stadiul iniţial.

— Şi de ce nu încercaţi cu Buftea? E unul dintre studiourile cele mai modern utilate din Europa.

— Tema s-ar preta pentru o coproducţie romîno-maghiară. M-am gîndit şi eu la această posibilitate şi dacă dorinţa va exista şi din partea cineaştilor romîni, m-aş angaja cu plăcere la o asemenea colaborare.

Convorbirea noastră continuă.

— Contemporaneitatea artei cinematografice stă în primul rînd în conţinut şi doar în mod secundar ea se manifestă prin elemente de formă. Toţi marii artişti au reuşit să exprime tema — adică să se exprime pe ei înşişi — la nivelul epocii lor, folosind pentru această exprimare toate mijloacele moderne, dar riguros, numai în funcţie de nevoile impuse de temă. Un astfel de film este cel al lui Orson Welles *Cetăţeanul Kane* care pentru mine rămîne pînă în prezent cel mai mare eveniment cinematografic, deşi au trecut zece ani de cînd l-am văzut prima oară. Acelaşi lucru i-a reuşit lui Fellini în *La Strada* (cea mai bună lucrare a regizorului italian, după părerea mea).

Filmul, ca şi toate celelalte arte e o creaţie care necesită multă intuiţie personală. Este o datorie profesională a fiecărui artist să cunoască lumea înconjurătoare prin intermediul raţiunii şi al inimii şi să dea glas apoi la tot ceea ce-l interesează, îl preocupă. El trebuie să prezinte realitatea asemenea inventatorilor care caută, cercetează, descoperă, iar elementele realităţii selectate, să le prezinte apoi, cu răspundere, în contextul „întregului". Creaţia artistică adevărată poate fi realizată numai dintr-o pornire subiectivă, plină de pasiune, o convingere fermă. Artistul trebuie să dezvăluie realitatea cu simţ partinic. Cred în efectul şi rolul artei de a forma societatea şi conştiinţa, dar ea poate îndeplini acest rol numai dacă are curajul iniţiativei. Toţi marii artişti comunişti de la Eisenstein, Maiakovski şi pînă la Şolohov s-au făcut prin operele lor precursorii epocii, pentru că au dezvăluit realitatea prin pasiunea lor partinică. Pentru artă nu pot exista probleme „dificile"; precauţiunea dăunează.

— Căutarea pasionată a adevărului, veridicitatea de mari proporţii constituie după cum ştim şi baza creaţiei dumneavoastră! În ce măsură consideraţi că metoda şcolii cinematografice care se intitulează „cinematograful-adevăr" corespunde acestui scop?

— Nu este o „minune" nouă; ea a fost noutatea lui Dziga Vertov acum aproape o jumătate de secol. Metoda şi posibilităţile ei sînt şi azi mijloace de investigare a realităţii prin forma documentaristică, care permite creatorului să discute probleme interesante ale societăţii, nu prin transpunerea lor cu ajutorul ficţiunii, ci prin înregistrarea directă, improvizată, a faptelor vieţii. Nervul acestui „stil" de creaţie constă în primul rînd în spontaneitate, în modul întîmplător, dar eu nu cred că acest stil va avea o viaţă lungă în arta filmului. „Ciné-vérité-ul" are un rol social-ştiinţific şi nu artistic. Unul dintre primele filme ale lui Jean Rouch este o lucrare interesantă. Am mai văzut însă două filme ale lui Rouch care sînt lăbărţate, plictisitoare. După părerea mea numai unul sau două elemente ale acestei metode vor putea fi perpetuate în arta filmului.

— Care este deci „ars poetica" regizorului de filme Zoltán Fábri?

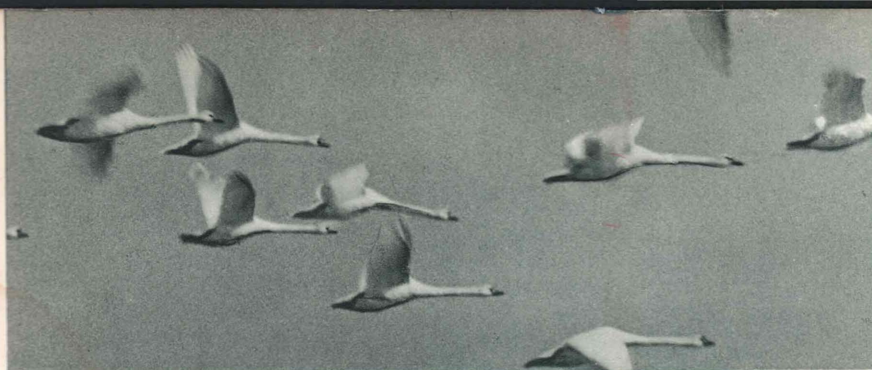
— Dacă mă gîndesc la filmele mele de pînă acum, pot să spun un singur lucru: în cadrul tendinţei spre veridicitate, fiecare film al meu, într-un mod sau altul, este un protest împotriva violenţei. *Căluşeii*, *Profesorul Hannibal*, *Două reprize în iad* şi ultimul, *Întuneric în plină zi*, filmele mele preferate, iau atitudine faţă de abuzurile îndreptate împotriva omului.

— Acelaşi scop îşi propune şi următorul dumneavoastră film?

— În afara temei deja amintite, antiatomice, care va constitui tot un protest împotriva violenţei războinice, nu mai am în prezent nici un alt scenariu nou,

În fotografia de sus: Fabri Zoltan, de 2 ori laureat al Premiului Kossuth, artist emerit, în timpul lucrului.

Căluşeii au impus la Cannes în 1956 un mare regizor: Fabri Zoltan şi o tînără actriţă: Mari Töröcsik.



◀ Lebedele deasupra lacului Zmeica

Regizorul Ion Bostan (stînga) se pregătește să pătrundă sub apă în preajma coloniei de pelicani de la Roșca Buharaia ▼

90 de zile printre păsări și pești



Răsfoiesc însemnările mele făcute astăvară în Deltă — un caiet cu coperta decolorată de soare, care m-a însoțit timp de nouăzeci de zile prin cele mai sălbatice și neumblate locuri. Nouăzeci de zile și nouăzeci de nopți petrecute în desișuri de stuf, în zăloage (desișuri de sălcii chircite care cresc din apă), pe plauri sau grinduri izolate. Cele mai multe sînt notate prin cîteva rînduri, uneori printr-un singur cuvînt:

„*2 iunie* — Cer acoperit... *3 iunie* — Plouă... *4 iunie* — Zi senină cu nori frumoși. Se filmează vulturul codalb și piciorangii..."

Cînd cerul era acoperit, ne petreceam ziua pregătind filmările viitoare, construiam adăposturi, alegeam locurile cele mai potrivite, observam comportarea „eroilor" noștri. Ploaia ne obliga să rămînem în preajma corturilor. Toată grija ne era pentru pelicule și aparatele de filmat. Nici o picătură nu trebuia să ajungă pînă la ele.

Dar cînd, în sfîrșit, cerul se însenina, începea vînătoarea de imagini — o vînătoare pasionantă care cere multă ingeniozitate și, mai ales, răbdare. Căutam să ne apropiem de păsări în toate chipurile — pe apă, pe sub apă, prin stufării, prin zăloage... Era un permanent joc de-a v-ați ascunselea în care se putea cîștiga sau pierde.

Seara, cînd ne adunam în jurul ceaunului cu tradiționalul — și invariabilul — borș pescăresc, fiecare își povestea isprăvile.

— Am stat nouă ore într-o salcie înaltă de șaisprezece metri ca să filmez puiul de vultur mîncînd din crapul ce i-a fost adus de părinți, spunea operatorul Ilie Cornea.

— Am cercetat cuiburile lopătarilor... le-au prădat ciorile... N-am mai găsit nici un ou întreg, aducea trista veste moș Onofrei, ghidul expediției.

Eu le împărtășeam prietenilor cum mi-am dat tributul de sînge țînțarilor, pîndind dintr-un desiș de trestii ieșirea din ou a unui pui de țigănuș. Țigănușul nostru este rudă apropiată cu ibisul egiptean. Pasăre călătoare, țigănușul cuibărește la noi, iar iarna o petrece pe malurile Nilului...

Într-o zi am fost surprinși de furtună pe o limbă de nisip ce desparte lacurile Zmeica și Golovița. Dinspre Razeim bătea un vînt puternic și valurile înspumate amenințau să inunde insulița noastră. Către seară s-a dezlănțuit și ploaia, o ploaie torențială cu rafale de vînt și fulgere ce nu mai conteneau. Întinse în grabă, corturile se clătinau în bătaia vîntului și numai bidoanele de benzină puse în chip de întărituri pe lîngă țăruși le-au făcut să reziste. Dar așa cum se întîmplă vara, dimineața vremea s-a făcut din nou frumoasă, iar pe lac ne aștepta o surpriză: cîteva sute de lebede. Nici n-am bănuit că se pot aduna atîtea deodată. Le adunase furtuna și filmul nostru s-a îmbogățit cu cîteva cadre inedite.

O filmare pasionantă a fost și aceea de pe lacul Lumina, unde am pătruns în adîncul apelor pentru a filma peștii din Deltă.

— N-o să reușiți să filmați nici un crap, susținea cu tărie bătrînul pescar Ivan Taracan, care ne însoțea. O să-i speriați numai...

Am pariat. Ivan Taracan a pierdut pariul. Omul-amfibie nu i-a speriat pe crapi. Dimpotrivă, i-a atras. Ieșeau din desișuri subacvatice și mă înconjurau din toate părțile. Nu-mi rămînea decît să apăs pe butonul aparatului de filmat. Au urmat știuci, somni, șalăi...

Natura Deltei ne dezvăluia în fiecare zi noi și noi minunății. Am cercetat cu aparatul de filmat apele limpezi ale ghiolurilor, marile colonii de păsări, viața ascunsă din desișul plaurilor... Și așa s-au născut filmele *Sub aripa vulturului* și *Delta necunoscută*.

Reuși-vor aceste filme să transmită spectatorului farmecul marei aventuri trăite de noi în Deltă?

Ion BOSTAN



◀ Apus de soare pe Dunărea Veche

Pescuit matinal pe lacul Golovița ▲



◀ Pentru a înregistra glasurile păsărilor inginerul de sunet Simion Zaharia folosește un microfon așezat în focarul unei oglinzi parabolice.

■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu, Macheta: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Coperta I — foto S. Mendrea. Coperta IV — foto UNIFRANCE ■ Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

FRANCOISE BRION, apreciata actriță franceză, interpreta rolului Irinei din filmul Codin

Citiți în acest număr:

GEORGES SADOUL răspunde revistei „Cinema"

PAŞI SPRE LUNĂ
o nouă premieră romînească

GEORGE VRACA
un cavaler al ecranului

Profil: **Anthony Quinn**

